يستلهم أفكار منحوتاته من الحضارات القديمة ومحترفه أصبح منارةً ثقافية

النحّات مصطفى علي: النحت العربي فقير جداً



قبل أكثر من ثلاثين عاما انطلقت تجربته الفنية الجمالية في عالم النحت ذلك الفن الصعب والجميل فتفرغ له بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق وليتبوأ السوري مصطفى علي مركزا متقدما في خارطة النحت السوري والعربي وحتى العالمي عبر رحلته المتواصلة والتي كان فيها العديد من المحطات المهمة كما كان من نتائجها إنجازات إبداعية كثيرة ومقتنيات من المنحوتات التي زينت بها العديد من ساحات الأماكن العامة في عواصم ومدن عربية وعالمية كما زينت صالونات العديد من الفنادق والقصور والبيوت في أكثر من مدينة وبلد، ومصطفى علي الذي يتميز بـ«كاريزما» خاصة تعرفه أنه هو وليس سواه فإن منحوتاته هي الأخرى تميزت ببصمته الخاصة حتى بات أي متابع وناقد فني يميزها من بين عشرات المنحوتات الأخرى لنحاتين آخرين ليقول المشاهد وبشكل عفوي وتلقائي هذه المنحوتة لمصطفى علي.

هشام إسماعيل عدرة

كاتب وصحافي - سورية



الفنان مصطفى علي مع منحوتة ضخمة له

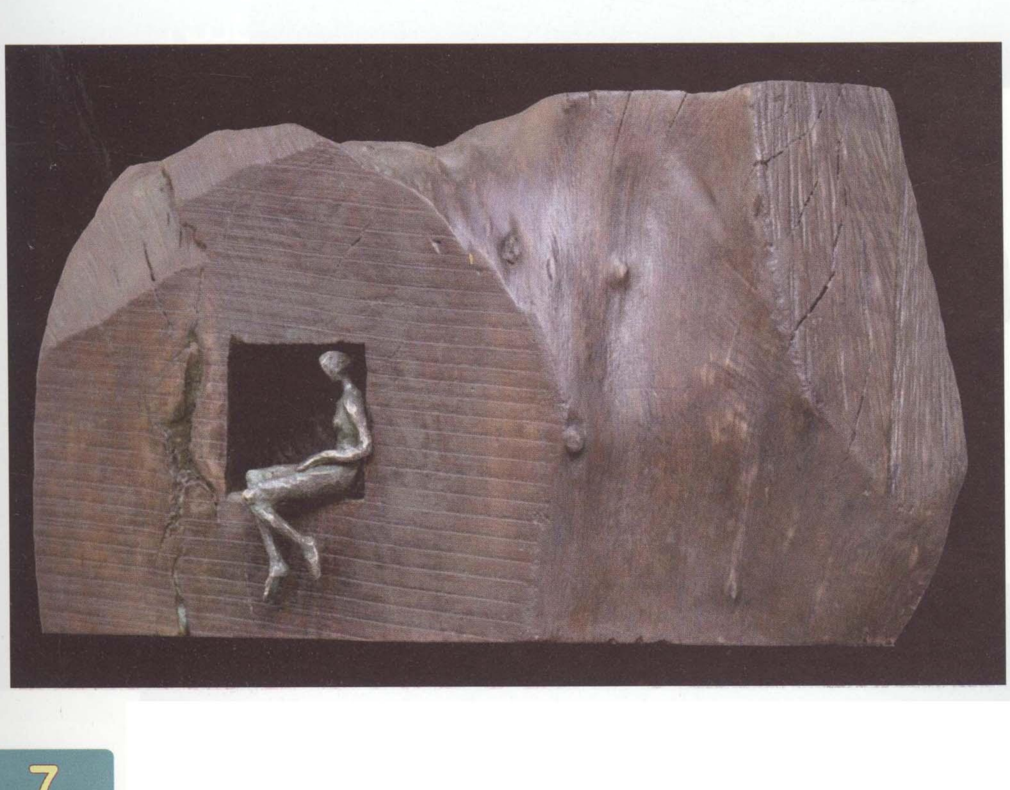
القلق حالة مرافقة للفنان تشغله في كل الأوقات في الليل والنهار

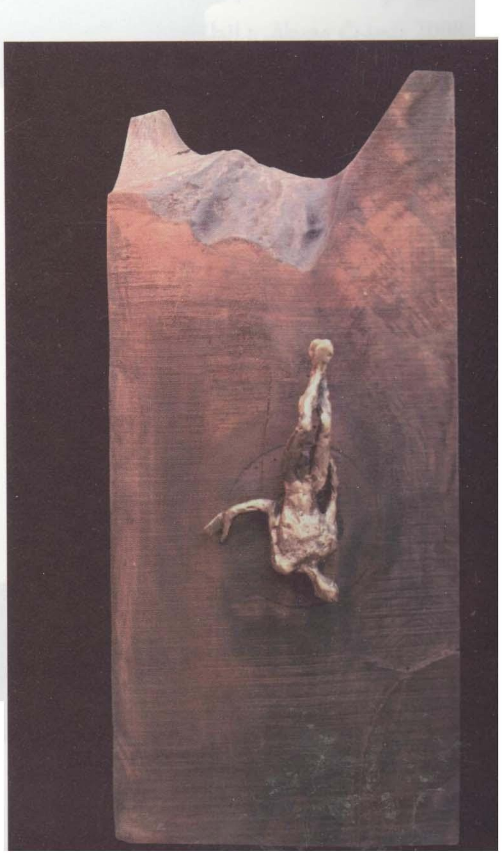
في محترفه سألت مصطفى علي عن معروضاته في الخارج وآخر نشاط له في هذا المجال؟

بالطبع لدي منحوتات في عديد من بلدان العالم في ساحات وأماكن عامة ومنها اسبانيا وألمانيا وإيطاليا وأمريكا وبعض الدول العربية، وهذه المنحوتات كانت نتيجة ملتقيات دولية مع نحاتين عالميين أو نتيجة أعمال اقتنيت كمجموعات خاصة أو عرضت في بعض المتاحف، وهذا شيء طبيعي بالنسبة إليّ خاصة أن رحلتي طويلة نسبيا مع فن النحت وما أنجزته من منحوتات كثير لا يمكنني إحصاءه وهناك منحوتات صغيرة تعد بالمئات والأعمال الكبيرة التي تأخذ جهدا ووقتا طويلا تعد بالعشرات، ومؤخرا أنجزت عملا نحتيا كبيرا (وسط) ونقلناه إلى دبي حيث جرت الاستعانة بستة أشخاص لنتمكن من وضعه على عربة وإدخاله للطائرة، بينما في العام الماضي نفذت عملا ضخما وزنه نحو الطن وهو من الخشب وليس من الحجر أو البرونز.

ماذا عن بدايات مصطفى علي والمادة الخام التي يستخدمها أسلوبه في النحت؟

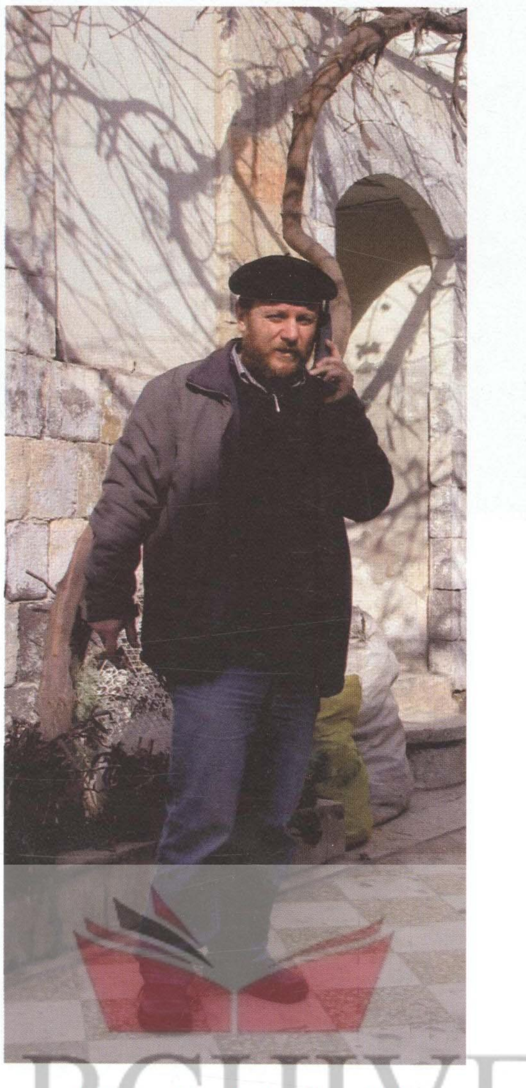
لا أعرف لفن النحت بدايات.. فالأشياء التي بدأت بها في طفولتي وأحلام الطفولة استمرت بالاتجاه نفسه الذي بدأ يتشكل مع الوعي وتحقق الحلم وصار واقعا حيث كانت البدايات بسيطة على البحر في منطقة غنية بإبداعات الطبيعة وبالعطاءات الخصبة حيث المروج الخضراء والنهر المتدفق والصخور ورمال البحر، كل هذه المفردات حولي أعطتني الفكرة والأداة فصنعت منها أشكالا طفولية في البدايات ومن ثم تحولت لمعنى وتابعت فيما بعد بدراساتي وأبحاثي مع قراءات ومطالعات حيث صار النحت يأخذ شكلا وتميزا بأسلوب معروف وخاص بي كأي نحات ورسام آخر. يسترسل مصطفى: يتشكل الأسلوب نتيجة البحث ومن الصعب على الفنان أن يبحث عن أسلوب معين ولكن من خلال طبيعته وكيف يرى العالم يبدأ الأسلوب بالتشكل، في بداياتي كنت أرى العالم متطاولا فركزت على موضوع التشخيص أي الإنسان بحالاته المختلفة والذي يختزن أكبر طاقة للتعبير حيث كان موضوعي الأساسي، والمفاجأة كانت عندما بدأت بالدراسة الأكاديمية واتقان شكل الجسد البشري أن ما كنت أركز عليه غير كاف ولكنه يشكل ألف باء تشكيل شخصيتي الفنية والأسلوب، ولكن الأشكال الطويلة ظلّت تثيرني والأشكال النحيلة ذات الأحجام الكبيرة والشكل المشوه، هذه مواضيعي مع قوة التعبير التي يحملها كل شكل، ومنذ ذلك الوقت صارت منحوتاتي تأخذ أشكال الاستطالة والنحول والسبب كما أعتقد هو أنني في مرحلة الشباب كنت أشاهد ظلي في الطريق خاصة في الليل تحت أعمدة الإنارة فيظهر ظلي طويلا فتوقفت عند هذا الشكل ولكن مع مرور الوقت والدراسة لاحظت أن هناك نحاتا مشهورا عاش في زمن قديم عمل على الشكل الطويل النحيل وهناك نحاتون عملوا بهذا الاتجاه ولكنهم لم يركزوا على الشكل الخارجي بل على المضمون والجوهر للشكل وفي دراساتي أيضا وجدت أن





سكان إيطاليا القدماء (البيتروسكيين) وهم ما قبل الرومان كان النحاتون لديهم يعملون بنفس الاتجاه وهو الاهتمام بالجوهر والقالب الروحي على حساب الشكل الخارجي ولذلك غيرت في أسلوبي النحتي نتيجة هذه الدراسات، وباعتقادي أن الفن يشبه العائلات في انتمائها الأسري، سرت في هذه التجارب حتى تمكنت من فرض شخصيتي وشكل منحوتاتي وصار يمكن للآخرين أن يميزوا منحوتاتي حسب تاريخ إنجازها من البدايات وفي فترة دراستي الجامعية وحتى الوقت الراهن، وتبقى روح التجديد والتغيير هي من سمات الفنان المبدع والتي تأتي نتيجة التغييرات والتأثيرات والتلاقح وكيف تهضم العين الأشياء وتراها بحيث تنتقل لداخل روح الفنان لتظهر بشكل آخر وبتجربة جديدة.

مررت بمراحل متنوعة حيث عملت (يتنهد مصطفى) على مادة البرونز وتشعبت بها ووصلت إلى حدودها القصوى وبعد ذلك عملت في جانب توليفي بين الخشب والبرونز ذات شكل شاقولي وتتضمن فلسفة الخلود حيث الانتقال من الحياة الآنية إلى الحياة الأبدية المستمرة، وقد استلهمت مواضيعها من حضارات مختلفة ومنها المدافن التدمرية، وبعد ذلك انتقلت إلى أعمال الخشب ككتل ضخمة وعملاقة ومازلت مستمرا بها، وبين هذه التجارب نفذت أعمالا نحتية من الحجارة والرخام خاصة أنه في الملتقيات والأماكن المفتوحة يعتبر الحجر أو المرمر والرخام المادة المفضلة للنحاتين، ولديّ بعض الأعمال المنفذة من الحديد وفي المحصلة أرى أنه على الفنان أن يعمل على أي مادة تناسب أفكاره ومواضيعه التي يريد تقديمها للمتلقي.

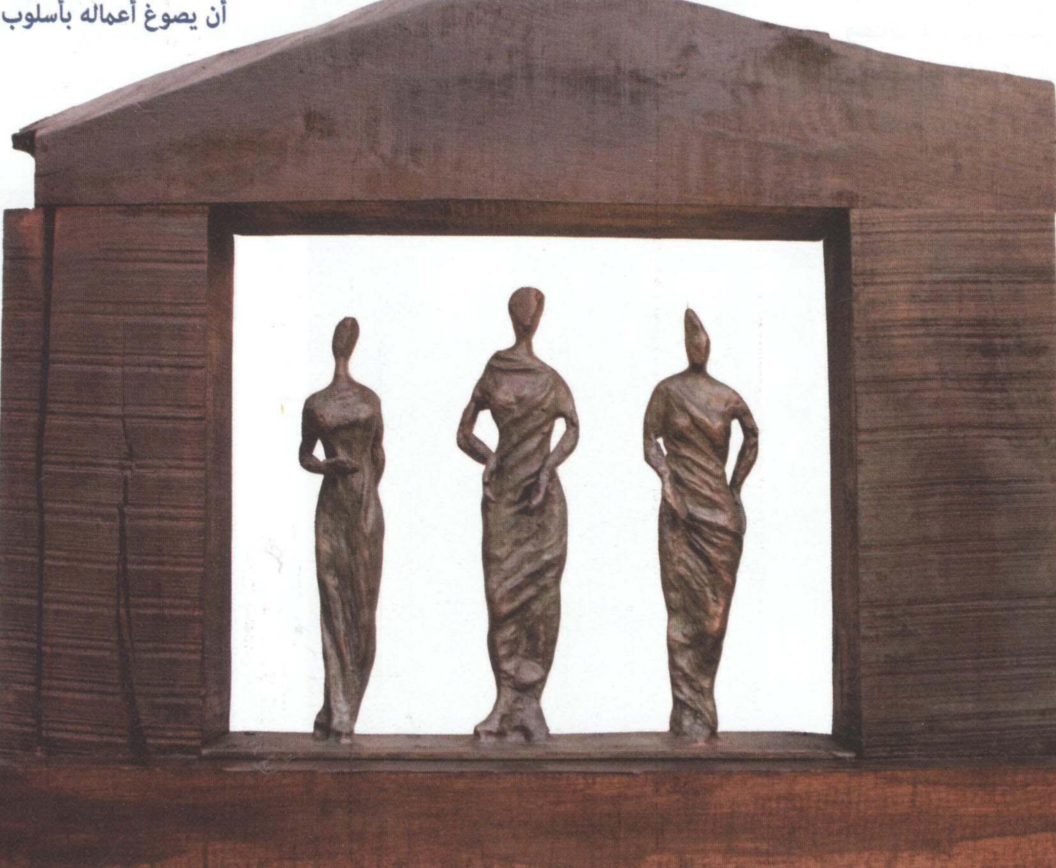


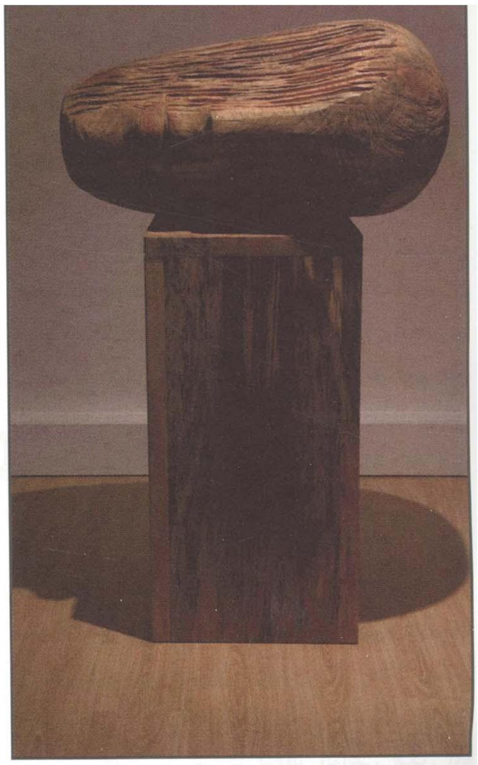
الفنان مصطفى علي في محترفه بحي الفنانين

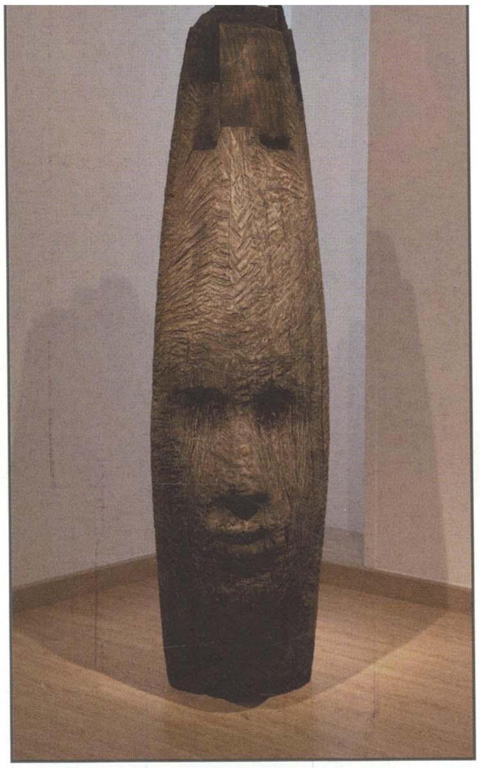
تجربتي الأولى كانت عملي بشكل مكثف على الحيوان الميثولوجي، فهو مخلوق له تأثيرات في الحضارات القديمة، وكذلك كنت أرغب في العمل على نحت شكل يتضمن وجه إنسان وجسم حيوان مع بعض المبالغات أما في الوقت الحالي فإن شغلي الشاغل هو الإنسان والحالة التركيبية التي تتبعه.

حضور النحت في العالم العربي أقل من الفنون الجميلة الأخرى

وحول تأثره بنحاتين أجانب ورأيه بالنحاتين العرب يوضح مصطفى: للأسف النحت العربي فقير جدا ولكن لو عدنا إلى التاريخ والحضارات السابقة لوجدنا نحتا متميزا ابتداء من الفن الرافدي وحتى الفن السوري والمصري حيث شكّلت المنهل الأساسي للتأثر لأنهم قدّموا أشياء عظيمة تتضمن قوة تعبيرية ومعنى مهما ترتكز بالأساس على ثقافتنا الجمعية التي ننتمي لها وبالتالي كان تأثري بهذه الحضارات واضحا، أما فيما يتعلق بالعصر الحالي فقد تأثرت بتجربة النحات جاكو ميكي؛ حيث كنا نلتقي بأمور عديدة ومنها عدم الاهتمام بالشكل الخارجي نزولا عند الجوهر وإن كانت المعاني مختلفة فيما بعد ولكن لابد للفنان أن يتأثر وهذا أمر طبيعي أو يتلاقى مع الآخرين وفي المحصلة يكون له حضوره الشخصي. بشكل عام هناك تجارب معاصرة مختلفة وتيارات نحتية معروفة تأثرت بها نتيجة الاغتراب والسفر واللقاءات والحوارات التي تحصل على المستوى العالمي سواء من خلال زياراتي للمتاحف العالمية أو لمراكز ومحترفات النحت حيث كان يلتقي بها كل نحاتي العالم يجتمعون فيها ومنهم كرارا وبيترا سانتر في إيطاليا أو في أماكن مختلفة مثل باريس ونيويورك، ولذا برأيي على الفنان أن يرى ولكن عليه أن يصوغ أعماله بأسلوب جديد ذي قيمة خاصة.







يتابع مصطفى: ولو قارنا النحت بباقي الفنون الجميلة الأخرى في العالم العربي لوجدنا أن حضور النحت في البلاد العربية أقل من التصوير والفنون التشكيلية الأخرى لوجود صعوبات عديدة فالعمل النحتي بحاجة إلى حيّز ومكان والأعمال النحتية وجدت أساسا لتوضع في الأماكن المفتوحة والعامة وبالتالي يحتاج النحات لأحجام كبيرة، وفي بلادنا لسنا معتادين على مثل هذه الثقافة النحتية والتي تزين الأماكن العامة وفي السنوات الأخيرة صار هناك انتشار مقبول للنحت في العالم العربي ولكن يبقى أقل حضورا من الفنون الأخرى. حتى في البلاد الأوروبية من المعروف أن من بين كل خمسين فنانا هناك نحات واحد فقط، فالنحت فن صعب ويحتاج إلى تحد ووصوله للمجتمع كما دخوله للأماكن العامة أصعب من التصوير والرسم.

وعن تصميمه الذي يزين سطح معهد العالم العربي في العاصمة الفرنسية باريس منذ عام 2008 يتحدث مصطفى: انطلقت فكرة العمل من خلال مسابقة نظمها معهد العالم العربي في باريس بمناسبة مرور 20 عاما على تأسيسه وذلك في عام 2008 وكان لديهم مشروع لتجديد الطابق الأخير فأعلنوا عن مسابقة على المستوى العربي وللنحاتين العرب في العالم، فقررت المشاركة فيها وكان لدي شعور بأنني سأفوز بها خاصة أنه لديّ أفكار تدور برأسي، وذهبت إلى أحد المقاهي بدمشق وصرت أشكل من ورق تصميما هندسيا حيث طويتها لستة وثلاثين طبقة ورسمت عليها بعض الزخارف التي استلهمتها من حضارات المنطقة العربية المشتركة فنتج معي تصميم بثلاثة أبعاد ونفذته بمادة الحديد المسماة الفونت وهي مادة قوية تناسب الطقس الأوروبي وكان قرار اللجنة المشرفة على المسابقة وبالإجماع اختيار تصميمي فطلبوا مني تنفيذه فقمت بالتنفيذ في دمشق ونقلته بعد ذلك إلى باريس على الرغم من حجمه الكبير حيث بلغت مساحته 36 مترا مربعا ووزنه 4.5 طن، وأقيم احتفال بالمناسبة وأعتبره إنجازا مهما في رحلتي الفنية خاصة أن من صمم بناء المعهد هو المعماري الشهير جان لوفيل.

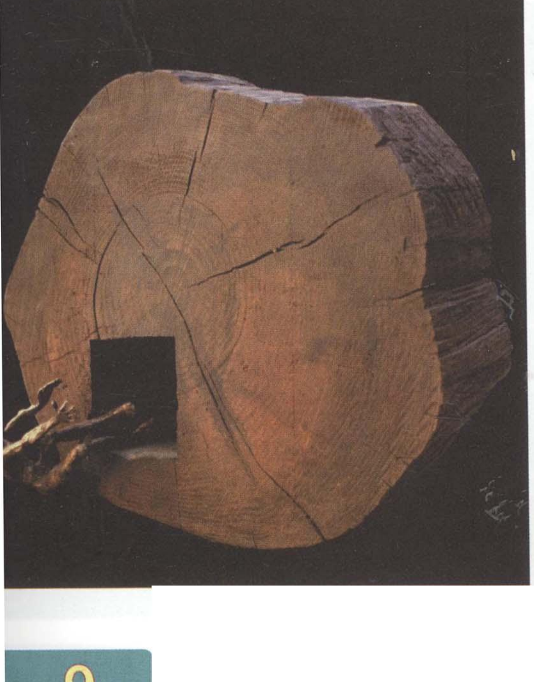
القلق حالة مرافقة للفنان

يرى مصطفى علي أن سمة الفنان القلق وهي حالة مرافقة للفنان تشغله في كل الأوقات في الليل والنهار ويضيف: يرافقني دائما دفتر الأفكار الذي يساعدني على التحريض، وأرى أن العملية الإبداعية حالة مستمرة لا تتوقف والقلق جزء أساسي من العملية الإبداعية وهناك حالات صعود وهبوط وحالات أفقية وأخرى شاقولية فهناك حالات إبداعية قصوى وأخرى هامدة تكون في مرحلة تحريض حتى ينتج فيما بعد العمل الفني. وإن تميز أي فنان بخصوصيته وهو بالتأكيد يتأثر ويتلقى ولكنه يقدم ما يتلقاه بطريقته الخاصة وهذا سر الإبداع وبرأيي أن الفنان لا يبحث عن أسلوب معين بل الأسلوب هو جزء من شخصيته ومن الحالة الإبداعية التي يتميز بها. ويتابع مصطفى: أنا في عملي هناك ما يثيرني ويعجبني بالطبيعة وهذه الأمور قد لا يشاهدها غيري وبالتالي هذه تدخل في عملي ومنحوتاتي ومن هنا تتميز تجربتي النحتية، وبالتالي أي متابع يمكنه التعرف على منحوتاتي في أي مكان من العالم فور أن يراها معروضة، وهناك أجيال جديدة من النحاتين أخذوا من تجربتي وتلقفوها وهذا أمر طبيعي منهم أن يتأثروا بفنان ناجح.

وماذا عن فكرة إطلاق حي الفنانين بدمشق القديمة؟

بدأت الفكرة بشكل بسيط قبل خمسة عشر عاما حيث كنت أبحث عن محترف لي في المدينة القديمة وبحثت في أماكن مختلفة وجاءني أحد الأشخاص

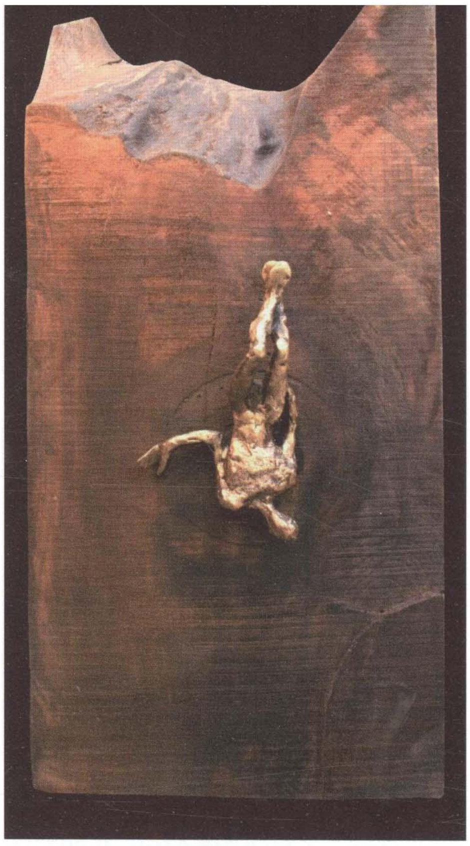
يحمل سجل مصطفى علي نشاطات تركت آثارها في الساحة الثقافية والإبداعية السورية ومنها إطلاقه لملتقيات النحت في مدينة المعارض القديمة وسط العاصمة دمشق وتأسيسه لحي الفنانين في شارع تل الحجارة بحارة اليهود بمنطقة الأمين في وسط مدينة دمشق القديمة من خلال افتتاح أول محترف له فيه حيث شكّل ذلك تحديا ومغامرة له ومن ثم لزملائه الفنانين الذين تابعوا تجربته وافتتحوا محترفات لهم في حي الفنانين.



ودلّني على بيت في حارة اليهود شارع تل الحجارة، ولم يشجعني أحد من الأصدقاء على شراء البيت هناك حيث الشارع مهجور وكانت مغامرة حقيقية وبرزت في ذهني فكرة أنه من هذا المكان يمكن أن يتشكل حي الفنانين وهذا ما حصل بالفعل فيما بعد حيث توالى قيام الفنانين باستثمار وشراء البيوت هناك وتحويلها لمراسم ومحترفات، وصار العدد كبيرا مع تنوع في الأجيال حيث جاء في البداية فنانون مخضرمون ومعروفون ومن ثم لحقهم فنانون شباب وتحول الشارع إلى ظاهرة حقيقية وتكرّست فيما بعد واشتهرت ليس في سورية بل في بلدان العالم العربي والغربي ووضعت زيارة حي الفنانين على أجندة السياح والزوار (قبل أن تبدأ الأحداث والأزمة والحرب السورية أي قبل عام 2011 حيث غاب السياح عن دمشق) واعتبروها فرصة للدخول لمحترفات الفنانين، وبالنسبة إلي وكون محترفي واسعا فقد قمت بتفعيله ليتحول إلى صالة عرض ومركز فني ومكان للحوارات واللقاءات وكانت تجربة ناجحة.

البيت التحفة المفعم بالحيوية

يعود مصطفى بذاكرته لخمس عشرة سنة ماضية ليقول: عندما اشتريت هذا البيت وهو منزل تقليدي شامي كبير انشغل تفكيري بموضوع حساس وهو أنني نحات فيما البيت التقليدي يعرف بالفرش الشرقي والآرابيسك وهذه من ثوابت وقواعد البيت التقليدي والتي ليس لها علاقة بالنحت، فقمت بتغيير هذه القواعد وبالنسبة إلى منحوتاتي التي أخذت أسلوبا جديدا نتيجة الفراغ الواسع الذي حصلت عليه في البيت المحترف فعملت كثيرا على الموديلات والفرش فصار هناك وضع جديد لديّ فلا يرى الزائر قطع موزاييك أو أرابيسك، بل سيرى منحوتات موظفة بشكل خاص كفرش للبيت ومنها طاولات ودواوين جلوس لقد أعطيت طابعا فنيا خاصا لبيت عربي عريق وصار هناك نوع من التوليف لهذا المكان



وقدّمت إضافات جديدة وخصوصية إضافية للبيت العربي التقليدي وبيتي - محترفي - تبلغ مساحته نحو ألف متر مربع ومؤلف من قبو وطابق أرضي وعلوي وهناك الفسحة السماوية الواسعة ويضم ثلاث قاعات كبيرة وهناك مجموعة من الغرف وإيوان واسع وصالة كبيرة للعرض الفني.

وردا على من يتهم مصطفى علي باستثمار محترفه الواسع تجاريا والاستفادة من هبات مالية من جهات داخلية وخارجية يقول مصطفى: لم يُموَّل الغاليري لدي مطلقا من أي جهة خارجية حيث لدينا جمعية فنية تدعى «مكان» قامت بنشاطات كثيرة للشباب وحققت تبادلا ثقافيا على المستوى المحلي وهي كأي جمعية أهلية تنفذ مشاركات مع مؤسسات محلية أو عالمية وتنظم ورشات ينتج عنها معارض أو نشاط ثقافي أو تدريب على إدارة المشاريع وهي نوع من مساعدة الأجيال ولها ميزانية محددة تصرف على هذه الأنشطة، وبالتالي الغاليري والمكان لا يأخذ من أي جهة لا خارجية ولا محلية إنما يأخذ من تجربة النحاتات ومن منحوتات مصطفى علي! وللأسف هناك أناس لا يعرفون كيف يسير العمل في محترفي والغاليري الخاص بي فيقومون بنسج قصص من خيالهم وفي المحصلة نحن في الغاليري كل شيء لدينا موثق بالورق حيث لا يمكن العمل هكذا عشوائيا من دون حسابات وورق.

هلا شرحت لنا كيف يُدار محترفك؟

الحفلات المأجورة في الغاليري تعود أجورها للفرقة الموسيقية وللموظفين العاملين في هذا المكان فنحن ليس لدينا تغطية مالية أو راعٍ لأي نشاط موسيقي فني، إذ عندما يتوفر الراعي يمكن أن تقدم الحفلات من دون مقابل مادي ولكن عندما لا يكون هناك مموّل فإن الموسيقيين في الفرقة لا بد من حصولهم على أجورهم ومقابل تعبهم فهم لديهم أيضا التزامات معيشية، وأنا شخصيا لا آخذ أي أجر لي فالمبالغ المحصلة من أسعار بطاقات الدخول توزع على الموظفين وعلى المكان (لدي في الغاليري 25 موظفا) وأنا كمصطفى علي أدعم المكان من عملي ومن منحوتاتي وليس من أي مصدر آخر. وللأسف البعض لا يعرف ذلك ولو كنت أريد أن أحول مشغلي والغاليري لمكان تجاري فيمكنني أن أخرج منه كنحات ولدي أماكن أخرى حيث يوجد خمسة محترفات أعمل بها ولكن أنظر إلى هذا المكان كظاهرة فنية ثقافية متميزة وإلاّ كنت أحوله لاستثمار تجاري كمطعم أو فندق يدرّ عليّ أموالا كثيرة وبشكل يومي.

ويوضح مصطفى: أنا أرى أنني أؤدي دوري الاجتماعي بشكل جيد من خلال محترفي وصالوني الفني حتى أنه قبل الأحداث الأخيرة والحرب في سورية وصل عدد الزوار إلى ألف زائر يوميا وتحول المكان إلى منارة ثقافية وهذا يكفيني وليس لدي أي طموح لمناصب أو مراكز.

يضيف مصطفى: لقد زارتني في المحترف ملكة إسبانيا السابقة (صوفيا) وعدد من الملوك والرؤساء وهناك الكثير من الشخصيات المهمة زارتني ولدي علاقات مع البعض منهم، ومن المواقف التي أتذكرها وشكّل مفاجأة لي زيارة وزيرة الاقتصاد الفرنسية قبل خمس سنوات فقد كانت في زيارة رسمية لسورية وأصرّت على زيارتي في محترفي وقالت لي «إنك مشهور جدا في فرنسا حتى أن الكثير من أصدقائي في باريس قالوا لي إذا ذهبتِ إلى سورية عليك أن تزوري محترف النحات مصطفى علي!» من المواقف الأخرى التي فاجأتني أنني كنت في زيارة إلى باريس وهناك قابلت أصدقاء لي ومتابعين لمنحوتاتي أعلموني بأنه في شمال فرنسا معظم الفيلات والبيوت الفخمة لديها أعمالا نحتية لي.



معالم الطريق المغموس في الضياء

تعرف الحركة الانطباعية بولعها الشديد بالنور والعفوية وضربات الفرشاة الواثقة والرقيقة في الوقت نفسه، ولطالما سعى الفنانون ومحبو الفن التشكيلي لاقتناء تلك اللوحات التي وصفت بأنها انطباعية أو تأثرية – ربما بوحي من لوحة كلود مونيه «انطباع شروق الشمس»، فقد أشرقت شمس الانطباعية في لوحات أوروبا القاتمة وأحالتها إلى فرح ضوئي لا ينتهي أبدا، وأضفت على الألوان: الأسود والبني والأزرق باليتة لونية تنبض بالحياة والفرح والجمال، ولا عجب إذن أن يستلهم الفنانون من أنحاء العالم تلك الومضة الثورية في عالم الفن التشكيلي، أرين هانسون فنانة أمريكية معاصرة، تصور أفرع الشجر والطبيعة بريشة انطباعية، ولكن أيضا بشكل جديد، وألوانها تتسم بالجرأة وبها الكثير من نفحات فان جوخ، خاصة في استخدامها الجريء للون، واستخدامها أيضا لطريقته نفسها في التلوين، ضربات أفقية ورأسية ولون سميك وهي ترسم بألوان الزيت منذ عامها الثامن.

منال حامد
ناقدة تشكيلية - مصر

يعرف عن الانطباعية أنها لا تخفف اللون أبدا أو ترسم عدة طبقات بل تستخدم لونا سميكا أو ما يدعى بالأمباستو، أي أشبه بعجينة اللون في ضربات واثقة ومفعمة بالمشاعر، وتصور في أغلب أعمالها سواحل كاليفورنيا والأشجار الباسقة الطويلة والوارفة، في أسلوب يمزج بين الانطباعية والتعبيرية، وتقول ضاحكة: «لطالما وددت أن أكون إما كلود مونيه أو فان جوخ»، درست الهندسة لأن الجميع حذرها من عدم جدوى اتخاذ الفن كحرفة لها، غير أنها لم تستطع أن تعمل بشهادتها تلك لأن حبها هو الفن التشكيلي، وألوانها الواضحة والجميلة تعبر عن هذا الحب، وتقول: «هدفي كرسامة هو جلب جمال الطبيعة للمشاهد، أريده أن يرى ألوان الأرض كلها ويستوعب الكون، ولذا أجعل مفردات الطبيعة تبدو درامية، وكل لوحة عبارة عن انفعال أكثر من كونها رسما تمثيليا، ولوحاتي هي بمنزلة هروب من الحياة اليومية أنها نسخة مثالية عن الحياة».

وهي تسعى إلى مزج اليومي والحركة مع الحياة وتحب ملمس الألوان ودرجاتها اللونية، وبدأتْ - مثل العديد من الفنانين التشكيليين - بتجربة العديد من الألوان، وأثناء رحلة إلى صحارى لاس فيجاس، بعد تأمل قررتْ أن تتخذ من ولعها بالفن عملا لها، وبدأت تعمل بشكل أكثر احترافية - نحن نرى تلالها وردية اللون وعذبة وليست صخرية أو حالكة، ونرى أيضا الأشجار بكل ألوان الطيف، ونرى الظل بنفسجي اللون ما يذكرنا بما قام به ديران من قبل والوحشيون، ولكن بشكل أكثر رقة ربما، أو بشكل يميل إلى التعبيرية. تقول الفنانة البالغة من العمر الاثنين والثلاثين عاما إنها طورت أسلوبها الخاص الذي يختلف عن أسلوب الانطباعيين الكلاسيكيين، فهم يستخدمون ضربات فرشاة صغيرة جدا وعدة طبقات لونية، وهي لا تضع أي طبقات، بل تستخدم لونا مكثفا ومرة واحدة، وطورت أسلوبها هذا على مدى عشرين عاما، والنتيجة لوحات أشبه بفسيفساء لونية، وفي الجامعة كانت مغرمة بالفن المرح، رسوم المجلات المصورة والحبر وألوان المياه، وترى أيضا أن المعجبين بالفن التجريدي يحبون لوحاتها كثيرا لسبب بسيط هو أنها ترسم تلال باسو، وهي تؤكد أنها تود لو ترسمها مئات المرات، لمَ لا؟ فالتلال بالنسبة إليها عبارة عن خطوط بسيطة ولا تعقيد فيها، وهي تنوع الدرجات اللوني، ما



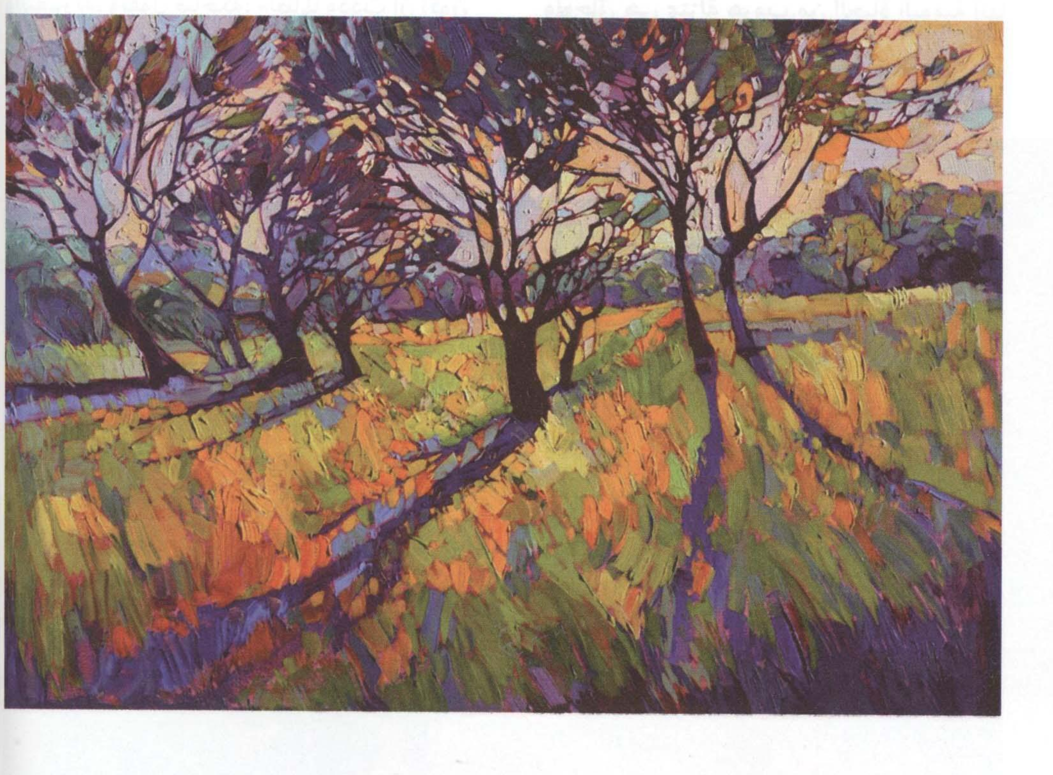
يجعل عملها حافلا بالحيوية والمرح، وهناك سحر خاص محيط بأعمالها سحرا يجعلك تنظر وتشعر بهمسات السحب، وترى ليس فقط لوحة فنية بل تسمع حفيف الأشجار وتحس بديناميكية الطبيعة، وفي كل عمل من أعمالها تجد شيئا جذابا لا تدرك كنهه، السر الهامس للطبيعة الذي طالما فتن الانطباعيين من قبل، أعمالها حافلة بالزهور البرية والصخور، وترتحل هي باستمرار إلى يوتا وأريزونا ونيفادا وشمال كاليفورنيا بحثا عن الإلهام، ومصورة السماء البانورامية مرة بعد مرة، ومعبرة عن غموض الطبيعة وجمالها المملوء بالوحدة والدهشة والسماء التي تعتبرها هي «كبيرة جدا»، وتحاول هي أن تقسمها إلى لوحات صغيرة، أو كبيرة عندما تضم اللوحة قرب الأخرى، وهي تعتمد على تكنيك مختلف بعد الشيء تلون الكانفاه كلها باللون الأحمر اللامع وتتركه يلمع من وراء الألوان الأخرى التي تضعها لونها تلو الآخر، وأحيانا تمضي أياما طويلة لا تتلقى فيها أي اتصال هاتفي، ولا تلتقي أحدا كي تنهي عملها، وهي مغامرة أيضا قد تبحث عن صخور بشكل غريب أو أشجار تنمو بشكل مدهش، كي تستلهمها فيما بعد، فالبعد يتسلق الصخور والبعض يرسمها أو يصورها. لكنها تفعل الأمرين معا - وهي لا ترسم فقط المناظر الطبيعية، بل ترسم الصحراء أيضا، مستخدمة باليتة ألوان جريئة تناسب وتليق بالصحارى الأمريكية التي تقع في الجنوب الغربي. يصعب كثيرا أن تغفل تأثير فان جوخ خاصة في اللوحة عاليه، وهو تأثير يتبدى في اختيار درجات الأخضر والخطوط البنفسجية المنحنية وطريقة وضع اللون، وهي لا تلتزم بالتكوين الصارم، بل ربما هي تهتم أكثر شيء باللون، والعمل على التوصل إلى ملمس يشي بالعمق من دون المبالغة في استخدام أي مواد عدا عن اللون، فنرى الظلال الوردية تلامس البحر بألوانه الزرقاء، ونرى أيضا أشجار السرو كما رأينا مرارا في لوحات فان جوخ، لكن عالمها مرح على عكس الطبيعة المتوحشة والتي تقسو في أحيان عدة في أعمال الفنان التشكيلي الهولندي، ونرى النخيل أيضا والصحراء الأمريكية الحمراء، وهي زاخرة بحس المغامرة ما يظهر أيضا في اختيارها للون، والمنظور بالنسبة إليها حلزوني إلى حد ما على شكل حرف.

ونجحت بذلك في إضفاء الاتساع والعمق ولا نهائية الطبيعة، وهي تقترب إلى حد كبير من الشاعرية اللونية إن جاز أن نسميها كذلك - فاللوحات تبدو وكأنما هي أبيات تتراقص واحدة إلى جانب الأخرى، والضوء هو البطل الرئيسي للعمل الفني فيما يبدو، ضوء يلمع ويغمس ريشتها بالنور، وهي في هذا تمثل الانطباعيين إلى حد كبير، ولكن الأمر المختلف هو الانتقال الجغرافي من موطن المدرسة الانطباعية الأصلي، وهو فرنسا، إلى الولايات المتحدة الأمريكية بطبيعتها التي تجمع



ما بين أكثر من مناخ - وهي لهذا تملك فرصة أكبر للتنويع، وربما التجريب ودراسة الطبية بتأنٍّ في كل أحوالها، فهي مبللة بعد المطر ومبتسمة بعد شروق الشمس وغاربة حين المغيب وقاحلة في الصحراء ومغردة في فصل الربيع ومزدانة بألوان الزهر البري، وغامضة في الخريف والشتاء وفي كل تلك الأحوال، هي أي الطبيعة تلهم الفنان التشكيلي باستخدام معبر للون، وبإضافة التباين اللوني وتنويع ضربات الفرشاة في العمل الفني نفسه.

نرى هذا الاهتمام في اللوحة السابقة، حيث تصور أشعة الشمس الغاربة وعنونتها «أشعة شجرة الكينا، لكأنها تلك الأشعار تنبع بسبب الأشجار وليس الشمس وهو عنوان شاعري كأغلب عناوين لوحاتها، تشترك إيرين مع المدرسة الانطباعية في عدة أشياء - ومنها المزج للون بحيث يكون الرمادي أو الأسود بدلا من استخدام اللون الأسود الصريح، وأفادت من الباليتة اللامعة اللون، ونرى الظل إما ورديا وإما بنفسجيا بدلا من الظلال الحالكة والوصف، والاهتمام بالطبيعية ودمج الحركة في العمل الفني، وصف تأثيرات الزمن على موضوع اللوحة نفسه، واستخدام زوايا بصرية غير عادية وضربات الفرشاة المتكسرة واستخدام لون نقي ممتزج وغير متجانس وناعم، ونجد ضربات فرشاة سميكة وقصيرة ونشعر بأنها ضربات فرشاة كأن العمل الفني في طور الانتهاء، ولم ينته بعد والتباين العفوي للون، وأيضا الطابع الارتجالي للوحة، والعمل الفني بشكل عام، وهي أمور تشترك فيها كلها مع المدرسة الانطباعية، ولعل أهم شيء ملحوظ في إضفائها للحركة هي استخدامها نفس ديناميكية فان جوخ، ففي اللون يبحث الفنان عن سر الحياة، وعن التقاط الجمال اليانع









مراحل وضع اللون

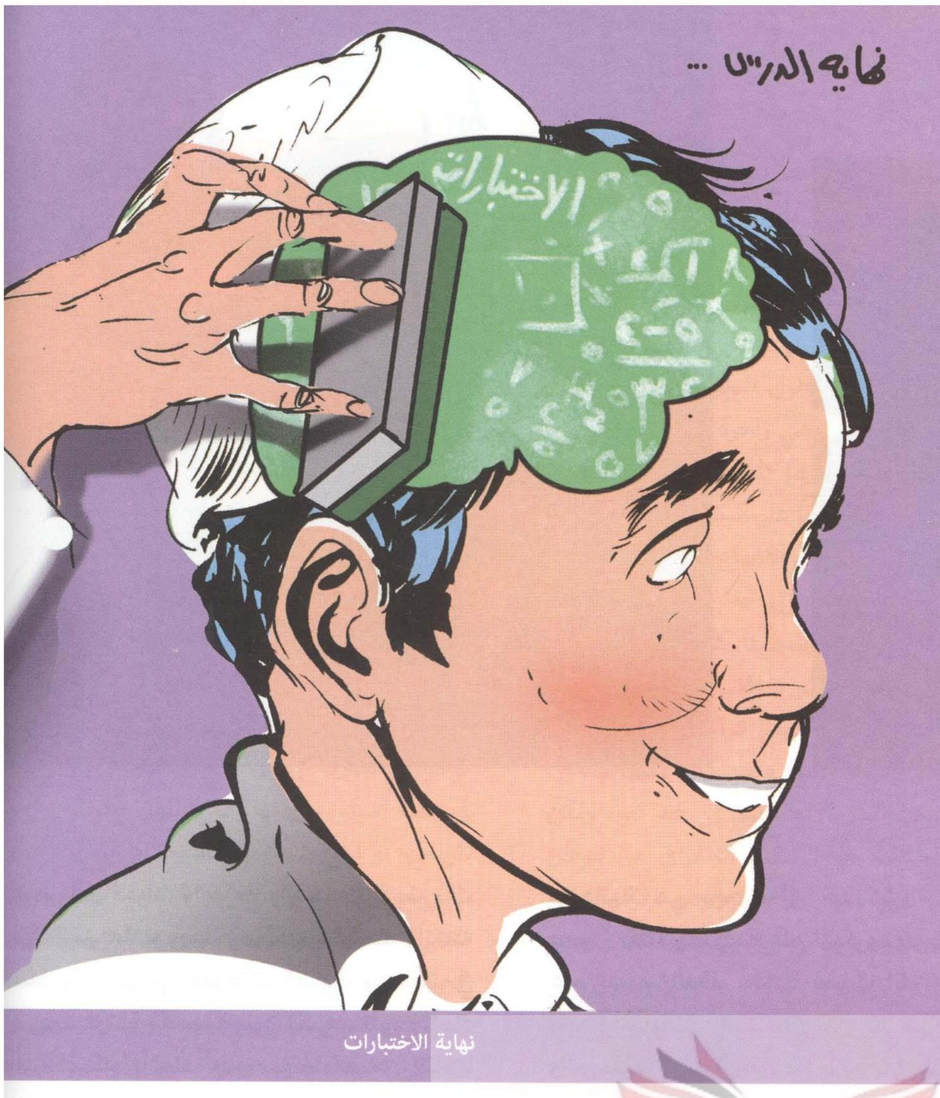
للزهر قبل ذبوله، والسرعة والديناميكية بضربات فرشاة سريعة بدورها، وهو درس تعلمته وأتقنته منه، والتناغم بين الدرجات الغريبة والتلاحق في ضربات فرشاة مغموسة بلون سميك، تنويع اتجاه الفرشاة كلها أشياء أجادته وتعلمته من اتباعها لنفس التكنيك الفني للفنان الهولندي، وهو ثراء لوني لا مثيل له ربما مع أي فنان آخر، واللون هنا غدا ذا وظيفة إيحائية ورمزية، وناقلا للشعور والعاطفة، لون ينقل لنا تأثر الفنان بالمشهد' وهو وإن أفاد من علم الألوان فإنه لا يستخدم قواعد اللون الصارمة. نجد الإيحاء بمناخ لوني أو شمس وردية وربما تلال خضراء مشوبة أو مائلة للأزرق، حرية كبيرة في استخدام اللون وهي الحرية التي أتاحت للفنان أن يعبر عما في نفسه من مشاعر - والفرشاة أداته في هذا، وبالتالي تهتم هي أيضا بتنويع ضرباتها، فتارة تميل إلى الأسفل وتارة إلى الأعلى، محققة بذلك الموزاييك اللوني الذي تريده والملمس الخشن أيضا والضربات تكون غير منتظمة، وهو ما يضفي حركة على اللوحة.

هل مالت إلى الوحشية إذن؟ لا يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بشكل سهل، لأن الوحشية، ومن قبلها الانطباعية، وجدت مناخا لها في فرنسا، ويبدو أن الفن المعاصر الأمريكي أفاد جدا من تلك الدروس المهمة، ونجد أن إيرين مثلا تعلمت تلك الدروس وتشربت تلك الروح، ولكنها ألبستها حلة أمريكية، وعلى وجه الخصوص حلة تناسب كاليفورنيا وأجواءها، ولذا نجد أن أعمالها اكتسبت طابعا محليا وجماليا لا تخطئه العين.

مثلا وصفت تلك اللوحة بأنها «الضوء البلوري أو الكريستالي»، وفعلا بالنظر إلى تأثير اللون على الأرض الخضراء أو المروج نشعر كأننا أمام بلورة زجاجية ذات الألف زاوية، فهل نجحت في تصوير الطبيعة بكل ما فيها من حياة ونبض حينما تتأمل مفرداتها؟ هي نجحت إلى حد كبير - على ما يبدو - وأفادتها دراسة علم الميكروبيولوجي، لأنه علم يتسم بالدقة، ولكنها فضلت الفن برحابته وجماليته والفن التشكيلي فن به من المرونة والحرية ما لا يتوافر في العلوم، ولكنه يستعير منه الرسم، ربما والتفصيل الدقيق للأشكال، وتأتي نزعة الفنان للتعبير والتجريب وإضافة اللون بحرية ودونما تقيد، كي تسبغ على هذا العالم ما يجعلنا ننظر إليه كأننا نشاهده لأول مرة - لطالما وصفت عين الفنان الانطباعي بأنها أفضل عين دربت على النظر إلى الأشياء، والفنانة إيرين هانسون تبدو مهتمة أيضا بالضياء، وهي سمة أسلوبها «انطباعية الهواء الطلق أو الانطباعية المنفتحة» كي تعطي لنفسها مساحة حرية أوسع ورحابة في تصوير معالم أمريكا بشكل جميل وخلاب.

يكفي كي نفهم تأثير تلك اللوحات أن نعلم أن الدرجات تأتي بالألوان التي تكون أشبه بلون الحلوى، ما يضفي على العمل ككل مسحة غير واقعية متعمدة ربما، ولكن في واقع الأمر تلك هي السماء وقت الشفق أو الغسق - وهي بسطت من الشكل إلى حد كبير فنرى ظلال اللافندر والوردي والأصفر والبيج - متراصة الواحدة إلى جانب الأخرى بشكل جميل والشجر أيضا اختارت له لونا داكنا يناسب الظلال الفاتحة اللون من خلفه، وهي تطلق على هذا الأسلوب أسلوب منعكس في استخدام اللون، عادة ما نرى مثلا أن الفنان يستخدم لونا تحتيا underpaining غامقا بنيا أو ظلال الأسود أو ما شابه، ولكنها اختارت الأحمر، وعادة ما تأتي الأشجار بلون فاتح أخضر، لكنها فضلت الدرجات الداكنة كي تبرز الخلفية التي يفضل أغلب الفنانين أن يجعلوها تأتي خافتة جمال المدرسة التأثرية وبالتالي جاذبية لوحات مثل لوحات إيرين أنها لا تلتزم بأي قواعد كلاسيكية للفن، ولكنها في الوقت نفسه لم تمل إلى التجريد البحت أو تنزع إلى السريالية، بل هي حركة رومانسية الروح وتقترب من الصوفية أيضا في حبها للطبيعة، وهي حركة تناسب كثيرا تصوير الطبيعة بجمالها وغموضها وتبدلها ولا نهائيتها، ولطالما أربك اللون العديد من الفنانين الانطباعيين، نجد أن فان جوخ نجح في التوصل إلى التنافر التناغمي، ونجد أن مونيه نجح إلى حد كبير في استخدام اللون البرتقالي مع السماوي الفاتح، وهنا بدورنا نجد أن استخدام إيرين للون استخدام ذكي وجذاب، لكأنها تفرد لنا ألوان قوس قزح كلها، دونما خوف أو وجل، فالتحولات الصوفية تتم في لحظة ثم تختفي، تتلبد السماء بالغيوم ثم في ثانية تشرق الشمس أو يهطل المطر على الصخور فيجعلها تتلألأ وتلمع مثل البلور، وهنا من واجب الفنان أن يلتقط تلك اللحظات الفارة، ويصورها بشكل يجعلنا لا ننسى كم هي الطبيعة مدهشة ومحيرة في الوقت نفسه - فما هي مصادرها التي تساعدها في العمل؟ تحمل دوما معها كاميرا فوتوغرافية، كي تلتقط صورا تكون مرجعا لها فيما بعد، وفي كل لحظة يتبدل الضوء ما يحتم عليها استخدام درجات لونية مختلفة في كل مرة، وبالنسبة إليها كل لوحة أو عمل فني هي عبارة عن دراسة في علم المنظور وفي علم اللون، وهو أمر يبدو أنها تجيده، فهي قادرة على تغيير اللون بشكل جميل وقادرة أيضا على استيعاب الضياء المتبدلة باستمرار، لطالما وصفت ألوانها بأنها ألوان عاطفية حافلة بالانفعالات والمشاعر... ولم لا؟ فهي تتدفق بحب للطبيعة واللون والملمس.

المراجع:
المدرسة الانطباعية: ويكيبيدا
مقال فان جوخ عدد راتيك ديز آرت رقم 113
موقع الفنانة إيرين هانسون



نهاية الاختبارات

ظهرت موهبة فنان الكاريكاتير السعودي محمد الريس مبكرا جدا وعمل بالصحافة منذ سن الخامسة عشرة.. بدأ بالرسم في مجلة «الجديدة» الأسبوعية ومجلة «باسم» للأطفال، ثم انتقل للعمل في صحيفة «عرب نيوز» ومنها إلى صحيفة «الشرق الأوسط» ثم كانت نقلته، حيث هو الآن، ليعمل رئيسا لقسم الكاريكاتير بصحيفة «عكاظ» السعودية. في المراحل الأولى لدراسته الجامعية وقبل أن يتم العشرين أصبح عضوا بجمعية الثقافة والفنون السعودية واتحاد محترفي الكرتون العالميين، كما حاز عضوية مجموعة رسامي NEW YORK TIMES SYNDICATE، بالإضافة إلى اعتماده في الموقع العالمي: www.cartoons.nytimages.com.

حوار: يوسف غريب
صحافي - السعودية

رسام الكاريكاتير والتشكيلي السعودي محمد الريس :

الكاريكاتير أسرع الفنون لعقل القارئ

موهبة الرسم متى بدأت عندك؟ وإلى أين اتجهت بها؟

بدأت موهبة الرسم عندي مبكرا جدا، وظلت تأخذ أكثر من منحى، حتى انني في سن الخامسة عشرة اكتشفت ميولي إلى الرسم الكاريكاتيري، فقمت بتطوير هذه الميول وعملت على الاطلاع المستمر على كل ما يخص هذا الفن، وتوجهت مباشرة للعمل في مجال الصحافة وأنا في هذه السن الصغيرة، إلى أن وصلت إلى المستوى الحالي بفضل الله، والذي لا أعتبر أنه أفضل ما يمكن الوصول إليه، لأن مجال التعلم والتطوير واكتساب الخبرات مفتوح دائما بلا قيود أو حدود.

رسم الكاريكاتير أصعب أنواع الفنون ويحتاج إلى استيعاب معظم الأحداث وتكوين رؤية حيالها، لماذا اخترت هذا الفن رغم صعوبته؟

اخترته بسبب استشعاري للأحداث المحيطة بنا في مجتمعنا العربي أو حول العالم والتي نطالعها يوميا داخل بيئتنا المحلية أو عبر وسائل الإعلام، لذا فالأفكار موجودة دائما وبكثرة، وقدراتي طوع بناني، فلماذا لا أستثمر الموهبة التي وهبني الله إياها؟!

كيف تقوي خلفيتك الثقافية بما يدعم رسوماتك الكاريكاتيرية؟

الثقافة العامة مهمة وضرورية جدا لرسام الكاريكاتير الذي لا يستطيع أن يكون بمعزل عن حركة الحياة من حوله لأن هذا أساس عمله، ومن الأبجديات لدي الاطلاع على الصحف اليومية، ليس بشكل روتيني ولكن بما يتيح لي الغوص فيما وراء الخبر، إضافة إلى الاهتمام بالقراءة، ومتابعة الأحداث والقضايا الاجتماعية في مجتمعي وكل المستجدات والوقائع اليومية في الشارع، ولا أنسى أن أتابع يوميا العديد من مواقع الشبكة العنكبوتية التي تهتم بفن الكاريكاتير، فهناك ثورة إلكترونية مكنت العديد من رسامي الكاريكاتير حول العالم من التواصل ومتابعة الإبداعات المشتركة لبعضهم بعضا.

إلى جانب الثقافة والاطلاع، ما المهارات الواجب توافرها في رسام الكاريكاتير؟

إلى جانب الثقافة الواسعة يجب أن يكون فنان الكاريكاتير لماحا سريع البديهة ليستطيع ترجمة الأحداث اليومية بطريقته الكاريكاتيرية، وأن يجدد دوما أسلوبه ليواكب المستجدات الحياتية.

- هل واجهتك عقبات أو معوقات في بداية طريقك كرسام كاريكاتير؟ وهل زالت أو زال بعضها؟

بالطبع فإن كل شخص في بداية طريقه يواجه عقبات، حتى ولو كانت ناتجة عن قلة الخبرة أو عدم الدراية بأسلوب التعامل الأمثل الذي يضمن

له النجاح وتقبل الآخرين له، وأنا بالطبع واجهتني عقبات خاصة، انني خضت هذا المجال مبكرا، وكوني كنت صغيرا سبب لي ذلك بعض المشاكل، أو عدم تقبلي بشكل جدي، لكنني بفضل الله تغلبت على تلك العقبات التي اعترضتني بمحاولة إثبات كفاءتي من خلال عملي والمثابرة والاجتهاد، ورب ضارة نافعة، فقد اكتسبت الخبرة سريعا واستفدت من الاحتكاك المبكر والتوجيه المباشر، ما أسهم كثيرا في صقل شخصيتي الفنية.

ما فلسفة الكاريكاتير في توصيل الرسالة الى القارئ؟ وهل لك رسالة خاصة من خلاله؟

فلسفة الكاريكاتير تعتمد في الأساس على توصيل فكرة معينة للقارئ بأبسط وأسهل طريقة ممكنة، بحيث يسهل عليه فهمها واستخلاص المغزى منها، وهو أقرب من غيره في إيصال رسالته سريعا بسبب قربه من هموم الناس والمشاكل التي تواجههم في حياتهم اليومية، أما رسالتي فهي تسليط الأضواء على المشاكل الواقعة في مجتمعنا لإيجاد الحلول لها.

ماذا لو لم يتفق توجهك الفكري مع توجه المتلقي الذي تريد أن توصل إليه فكرتك؟

الاختلاف أمر طبيعي يجب أن تتسع له صدورنا، وأنا لا أتوقع أن يتم تقبل أعمالي بنسبة مائة في المائة، فهذا أقرب إلى المستحيل، لذا فإنني أقابل أي عدم تقبل بمفهوم «اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية»، وأحاول تفهم وجهة النظر الأخرى لأنها من المؤكد أنها تفيدني في تقويم عملي، فأنا دوما في مرحلة تقويم مستمر لأعمالي، ومواكبة المستجدات والأحداث من حولي.

كيف تستشف تقبل القارئ أو عدم تقبله لكاريكاتيرك؟

خلال وجودي سابقا على صفحات صحيفة «الشرق الأوسط»، وبعدها في صحيفة «عكاظ» تكونت لدي شعبية ليست بالبسيطة، وهناك من يقوم بتقويم أعمالي ونقدها، وأتقبل ذلك النقد والتقويم بصدر رحب، وأحاول تصحيح الأخطاء وتطوير عملي بعد ذلك.

من هو فنان الكاريكاتير الذي يعجبك حاليا؟

هناك العديد من الفنانين مثل فناني الخليج محمد الخنيفر، إبراهيم الوهيبي، عبد الله محرقي، ومن مصر مصطفى حسين، ومن الشام علي فرزات، عماد حجاج، بالإضافة إلى الراحل الكبير رسام الكاريكاتير في جريدة الشرق الأوسط محمود كحيل رحمه الله. والرسام الأمريكي kal.

ومن الذي تستشعر أنك تعلمت من أسلوبه؟

من الطبيعي أن أي فنان في بداية حياته يتأثر بالعديد من الفنانين إلى أن يجد أسلوبا وبصمة خاصة به تميزه عن غيره، وقد تأثرت في بداية حياتي بالراحل الكبير محمود كحيل.

هل من الضروري أن يتسم الكاريكاتير بالفكاهة أم يكفيه المغزى؟

بعض القضايا تحتاج إلى أسلوب فكاهي أكثر من غيرها لتصل إلى القارئ بطريقة أسرع، وبعضها يحتاج إلى مزيد من الجدية، فرسام الكاريكاتير مثل الطبيب الذي يشخص المرض ثم يحدد أسلوب العلاج.

هل يملى عليك في مجال عملك الصحافي خط معين أو يطلب منك التعرض لقضية معينة، أم ان الأمر يخضع لاختياراتك الشخصية؟

لا أحد يملي علي خطا معينا، وجميع الأمور تخضع لاختياراتي الشخصية، لكن في أي عمل صحافي أو غيره توجد خطوط حمراء لا نستطيع تخطيها، بيد أن هذا لا يمنع أن أستمع إلى فكرة من زميل وأترجمها في عمل مميز.

ما الكاريكاتير الذي رسمته وأحدث صدى إيجابيا لم تكن تتوقعه؟

أتذكر أن الدكتور غازي القصيبي رحمه الله وزير العمل السعودي أشاد في رسالة رقيقة تلقيتها منه بأحد أعمالي التي كانت تتركز حول صعوبة التعيين في القطاع الخاص، وسهولة فصل الموظف من قبل صاحب العمل، وقد لاقى هذا الكاريكاتير تقبلا وصدى كبيرا من الناس.

وما الكاريكاتير الذي تعتز به وتشعر بأنه أقرب الى قلبك؟

لا أستطيع أن أحدد كاريكاتيرا معينا، لأني أعتز بالكثير من أعمالي، ولكن أرى أن أي كاريكاتير استطاع الوصول إلى قلوب الناس فهو قريب إلى قلبي.

ما مقومات الكاريكاتير الذي يجتذب ويلقى قبول أكبر شريحة من القراء؟

من خلال خبرتي العملية أرى أن الغالبية من الناس يفضلون النكتة على الفكرة، وهناك نسبة أقل ممن يتقبلون الفكرة دون النكتة، وفي فن الكاريكاتير عموما المفهومان يخدمان فكرة العمل.

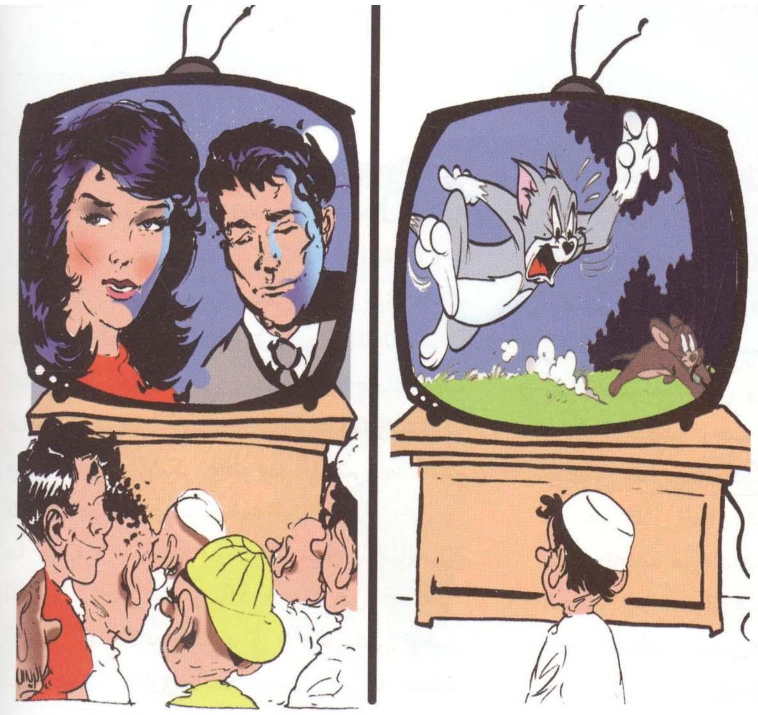


قروض

رسام الكاريكاتير يجب أن يكون لماحا سريع البديهة ليستطيع ترجمة الأحداث اليومية بطريقته



حقوق الإنسان



أطفال اليوم



نقطة دعم الأسهم

ما الذي ترى أنه يتطور في رسوماتك؟

من الطبيعي أن كل رسام يتطور مع الخبرة والممارسة وتنضج أفكاره، وينجح في توصيل المعلومة بطريقة أوضح وأسهل للقارئ الذي يأنف التعقيد والحشو.

سام الكاريكاتير هل من الضروري أن يكون خفيف الظل سريع البديهة يجيد المزاح؟

رسام الكاريكاتير يجب أن يكون سريع البديهة، ولا يشترط أن يكون خفيف الظل لأن فن الكاريكاتير يعبر عن مشاكل وقضايا اجتماعية أو سياسية ولا يعد عملا مسرحيا كوميديا.

كيف تستلهم أفكارك لتنفيذ رسوماتك؟

المشاكل الواقعة حولنا وتفاعلات الناس الحياتية، وما يحدث في العالم من أحداث يومية كفيل بالتأثير على أي فنان ليعبر عنها في أعماله.

وكيف تحافظ على التجديد والتطوير في أدواتك؟

أطور ذاتي باستشارة أهل الخبرة، وعرض بعض الأعمال عليهم قبل النشر، والمثل يقول «ما خاب من استشار». كما أنه من الضروري جدا كما سبق أن ذكرت مواكبة الأحداث اليومية بمزيد من القراءة والاطلاع، فهذا المجال واسع ومتطور ويحتاج إلى مزيد من الجهد.

من هم منافسوك داخل المملكة؟

المنافسة مطلوبة، وهي جيدة في تحفيز الهمم ليستخرج كل رسام ما لديه من إبداع، لكنني أرى أنني والزملاء في الصحف المنشورة الأخرى، كل لديه أسلوبه في توصيل الفكرة، فلكل شخص بصمته وطابعه الخاص به، الذي يميزه عن غيره، وفي النهاية أرى أننا جميعا أبناء وطن واحد وهمومنا مشتركة.

- ما أهم الفروق بين الكاريكاتير والفن التشكيلي؟

رسام الكاريكاتير هو فنان تشكيلي وصحافي في آن واحد.

- ماذا عن أعمالك في الفن التشكيلي؟

لم أنس هذا الجانب، فأنا في الأساس فنان تشكيلي، رغم أنني أهملت جانب التواصل مع زملاء كبار في هذا المجال بسبب ضيق الوقت، حيث إن وجودي في الجريدة لإنجاز أعمال كاريكاتيرية بصفة يومية يستنفد جهدي ووقتي، لكن على الرغم من هذا لم أهمل هذا الجانب من الفن، فأنا مولع برسم البورتوريهات واللوحات الشخصية، فهي متنفس آخر بالنسبة إلي.





مصيدة القروض



نسرين فاعور وجائزة أفضل ممثلة في مهرجان دبي

حازت جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «أمريكا» من مهرجان دبي

نسرين فاعور:

الفن في فلسطين يتأثر بمجريات الحدث اليومي القابع تحت منظومة احتلال الأرض والذات

حاز فيلم «أمريكا» للمخرجة الفلسطينية شيرين دعيبس على جائزة مهرجان القاهرة السينمائي، كما حازت بطلته نسرين فاعور جائزة أفضل ممثلة في مهرجان دبي السينمائي «جائزة المهر العربي».

ونسرين فاعور ممثلة ومخرجة فلسطينية رشحت لعدة جوائز عالمية كأفضل دور نسائي أهمها سبيريت أوورد في لوس أنجلوس. مثلت عدة أفلام سينمائية كبطلة رئيسية: «في الشهر التاسع»، و«جمر الحكاية» إخراج علي نصار، و«ماريا .. نسرين» إخراج محمد توفيق، و«فيلا توما» إخراج سها عراف، كما قدمت العديد من الأعمال المسرحية كممثلة وأيضاً كمخرجة وشاركت في العديد من المهرجانات العالمية والمحلية أهمها أيام قرطاج المسرحية ومهرجان المسرح العالمي في سيبيو رومانيا، ومهرجان الحكايا في ويلز بريطانيا، عملت الفنانة نسرين فاعور في جامعة ايسن في ألمانيا للفنون الأدائية كمحاضرة في موضوع تطوير الوعي الذاتي من خلال أدوات الدراما، اليوجا وعلم الطاقة كإرشاد وإعداد للممثلين.. وعلى هامش الحديث معها عن السينما الفلسطينية كان هذا الحوار:

حوار: سلطان القيسي
شاعر وكاتب - الأردن

هل ترين أن السينما الفلسطينية تأخرت؟ وهل هناك رابط بين ما يفعله الفلسطينيون الآن وما فعله الفلسطينيان الأخوان الأعمى أو «لاما» في مصر؟

الفن بالمجمل في فلسطين دائم الأزمات، ومتأثر بشكل واضح بمجريات الحدث اليومي القابع تحت منظومة احتلال الأرض والذات، فلم يسلم وضع السينما والإنتاج السينمائي من غلة الواقع المتقلب وغير المستقر، فمتطلبات الإنتاج السينمائي بحجمها وميزانيتها تكبر نسبياً أي نتاج فني آخر من الفنون. فلا أقول تأخرت إنما بتطور بطيء عاندت فيه العوامل الحياتية والاقتصادية، ويمكن القول إن السينما دائمة الازدهار، فالمعاناة والصراع الحياتي هو ما شكل ميزة سينمانا، ومازلنا أرض الصراع لخلق دائم وميلاد متجدد من القضايا المطروحة. ما قام به رواد السينما الفلسطينية بدر وإبراهيم لاما بداية للمسيرة ولمسار السينما في العالم، ولذا أعتبر كل ما أتى بعدهما تتمة لبدايات وحتى لو بدت فردية إنما بالمجمل تحمل روح المبدع المنبثقة من وطن واحد وقضية واحدة، مع أن ما قدموه من أعمال سينمائية لم يكن محورها القضية الفلسطينية، ولكن ما سجله التاريخ لصالحهم من انبثاق الفن السينمائي في العالم العربي جدير بأن يتوّج بفلسطينيتهما وهنا أعود لبداية تعريفك بـ «السينما الفلسطينية» فهي الحكايا وأيضا المبدع على حد سواء.

هل ترين أن الفيلم الفلسطيني حبيسَ ثيمة محددة متعلقة بالاحتلال؟ أم أنه يفلت منها دائما من حيث الطرح الرئيس للفيلم إلا أنه يصطدم بها كأمر واقع من خلال التفاصيل؟

حقاً ما تقول الفيلم الفلسطيني نعم ما زال حبيس تيمة محددة وهذا ما يتوقعه الجمهور العربي بالذات، فما زالت الشخصية الفلسطينية النمطية عالقة في الأذهان، وغير متحرره من المتوقع.. فما زال صراع الأرض والبقاء متشبث في مواصفات الشخصية الذكرية والأنثوية، وبشكل عام أشمل من تفاصيل التفاصيل القابعة في ظل الوضع الأمني.. وما نشهده اليوم هو تسليط الضوء على الإنسان ذاته في ظل الأوضاع العامة، والتي تولد المناضل والشهيد والسجين وأم الشهيد وليس العكس.. فما أعنيه هو تغير للمعادلة، بشكل أدق من الخاص إلى العام.. لكي نعزز الحياة فينا من أجل الدفاع وبث قضيتنا، فتصبح القضية أوسع، تحاكي الإنسانية والإنسان أينما يقبع. وليس العربي فقط إنما في كل أرجاء العالم.

هل يتعاطف النقاد مع الوضع الفلسطيني فيمنحون الفلسطينيين الجوائزَ أم أن الفلسطينيين يستحقونها؟

اعتقد العكس: لو تعاطف النقاد لكنا حصلنا على أكثر جوائز في العالم، وأتمنى أن يكون هناك تعاطفاً أكبر وأكثر، فهذا يمنحنا المقدرة على ايصال قضيتنا على نطاق أوسع ليصل كل العالم، وإذا كان هناك أي تعاطف فليكن، لمَ لا؟ ولكن في بعض الأحيان أخشى من هذا التعاطف لترويج أفلام لا تتعمق بالواقع والكيان الحق للإنسان الفلسطيني أو من المستوى المتدني للمهنية والتقنيات.. ولكن الجمهور هو الحكم في النهاية وجمهورنا ليس بغبي، يقدر أن يميز الغث من السمين، وذلك يعود طبعا للكم الهائل من الإنتاجات التلفزيونية، وللفضائيات المفتوحة لاختياراته.

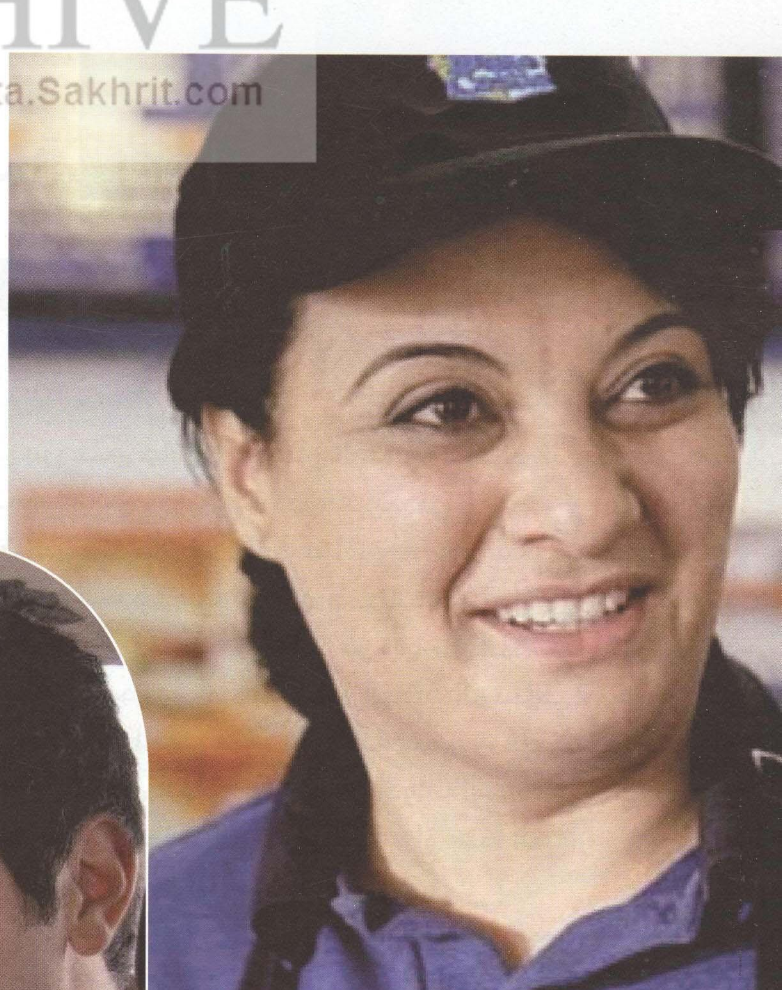
أخبرينا عن فيلم «أمريكا»؟

فيلم «أمريكا» هو النعمة واللعنة في نفس الوقت؛ من خلاله تكشفت على صناعة سينما مهنيه جداً منذ التحضير وحتى التسويق والانتشار، هو الفيلم الرابع لي بعد «في الشهر التاسع» و«جمر الحكايا» من إخراج علي نصار و«ماريا نسرين» من إخراج محمد توفيق.

حصلت على جائزة المهر العربي في مهرجان دبي لأفضل ممثلة عام 2010 وأيضا ترشحت من خلال دوري فيه لأفضل دور نسائي لعام 2010 في لوس انجلوس

لماذا تحصد الأفلام الفلسطينية الجوائز؟

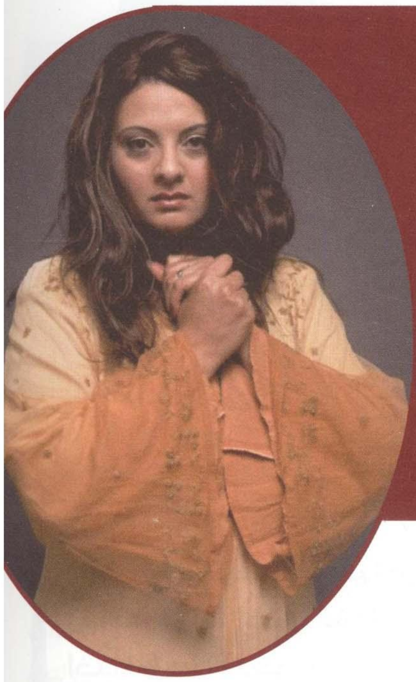
لماذا لا تحصد الجوائز؟ لدينا الحكاية والقضية والطرح العميق والإنساني، والبعد الحياتي للوجود والكيان، ولدينا الطاقات المبدعة من إخراج وصورة وتمثيل. قدرات تنافس العالمية فلمَ لا تحصد الجوائز؟ فإذا كانت تجاوب كل معطيات النجاح وبالذات القضية الإنسانية التي تحاكي الإنسان أينما كان فلا بد أن تكون بالمنافسة.. ولكن ليست المقياس لنجاح الفيلم أو فشله، فالكلمة تبقى للجمهور فهو الحكم في الأول والأخير، وأيضا الإعلام له الدور الأكبر لترويج الفيلم وانتشاره. الجوائز مهمة لتضع القضية الفلسطينية على خارطة المهرجانات والعالم.





مشهدان من فيلم «أمريكا»





مِمَّ يعاني الفنان الفلسطيني السينمائي على وجه التحديد؟

السينمائي الفلسطيني كأي فنان في الوطن أو في الشتات يصارع لقمة العيش، وأنا مسؤولة عن كلامي هذا.. يفتقر للشريك الأكبر في طور تطوره؛ ألا وهو الإعلامي والصحفي الذي ينقل مساره الفني وإنجازاته داخل وخارج حدود هذا الوطن المشتت، إنتاجات محدودة.. عدم وجود نقابة فاعلة أو نظام سينمائي معتمد كما في العالم كله وأقصد منتجين أو وكلاء ممثلين. فالمجهود الشخصي والذاتي واقع على الفنان نفسه، ولهذا نلاحظ طاقات هائلة ولكنها محدودة الإنتاج، ناهيك عن شحّ التمويل والإنتاج.

في جوائز السبيرت أوورد وهو بمثابة الأوسكار للأفلام المستقلة، من ضمن أول 5 ممثلات في العالم اثنتان منهن حاصلات على الأوسكار (هيلين ميرن، وجينيث بالترو). كما شاركت في العديد من المهرجانات العالمية مثل مهرجان كان في فرنسا وساندنس في أمريكا، وعرض الفيلم في العديد من دول العالم وبث على بعض الفضائيات العربية والعالمية أيضاً ..

تم تصوير الفيلم في أمريكا وكندا وفلسطين، يحكي الفيلم قصة الأم التي سعت لبدء حياة جديدة بعد انفصالها عن زوجها تاركاً ابناً في عمر المراهقة، ومن فلسطين ترتحل إلى أمريكا «بلد تحقيق الأحلام» كما هو المعتقد السائد، لتكتشف مواجهات أخرى أوسع من النطاق الضيق الذي عايشته من ظروف وتهديد الاحتلال للكيان والوجود لواقع المهاجرين وللعرب، بالتحديد بعد أحداث 11 سبتمبر. وقد لاقى، وبذكاء الطرح، تعاطفاً كبيراً من قبل كل المغتربين وغير العرب أيضا، فمشكلة الهجرة والمهجرين حاكت كل مغترب أينما كان بعيداً عن وطنه.

حتى اليوم ما زلت أعايش نجاحاتي بدور «منى» في فيلم أمريكا، فمنها شاركت بالعديد من المهرجانات وتعرفت على سينمائيين عرب وعالميين ودرج اسمي عالمياً كنجمة سينمائية تمتلك الموهبة والمهنية، ونلت التقدير على عملي هذا كما شاركت في العديد من المهرجانات كعضو لجان تحكيم كمشاركتي في مهرجان مسقط ومالمو. أيضا والأهم بالنسبة لي من كل هذه الإنجازات والأمر الذي عزز من ارتباطي بقضيتي على المستويين المهني والشخصي هو التقائي بالمغتربين والمهجرين الفلسطينيين في شتى أنحاء العالم، وحتى أنني اكتشفت وتعرفت على بعض من أفراد عائلتي وأقربائي وأبناء بلدي من النازحين واللاجئين الذين لم أكن أعلم بوجودهم أصلا في هذه الحياة.. هذا ما تعلمته: أن السينما وحياتي كممثلة ما هي إلا وسيلة لتحقيق شيء سام يرتبط بي حتى النخاع .. كما تعلم أنا وليدة قرية اسمها «ترشيحا» والواقعة في شمال فلسطين التاريخية أي في أراضي 48 حسب المصطلح المتداول، مع أنني أمقت هذه التسمية، وتعرف أننا نقبع تحت احتلال دائم حدودياً ونفسياً وذاتياً حتى.. فتواصلنا مع العالم العربي كان وما زال محدودا جدا، حتى منعنا كليا بالتقاء أفراد عائلاتنا الذين هُجّروا خلال الحرب مما أفقدنا أي تواصل حتى السنوات الأخيرة، التي تطورت فيها التكنولوجيا ومواقع التواصل الاجتماعي وهكذا فُكّ - تقريباً عنا الحصار والعزلة، وبدأنا باسترجاع لحمة الصلة والرباط العائلي والاجتماعي.. فشعرت أن كل ما حصدته من خلال انتشاري الذي حققه فيلم «أمريكا» هو فقط تجاه قضيتي وواجبي الوطني الذي يرتبط كليا بمساري الشخصي.

هذه هي النعمة التي حققتها من خلال هذا الفيلم، وأما اللعنة: ماذا بعد فيلم «أمريكا»؟

بصراحه كنت أتمنى أن أتلقى دورا أو عرضا أوسع وأعمق وأبعد من دوري في فيلم «أمريكا»، يكمل مساري المهني الملتزم، ولكن ما أواجهه اليوم شحّ الأدوار، وشحّ الإنتاج، وانعدامه تقريبا، وأيضا عدم مقدرتي على التوسع في العالم العربي كممثلة آتية من حدود الـ 48 وتقبع تحت خانة المسميات والتطبيع. هذا على المستوى السينمائي ولهذا أعمل جاهدة من خلال أعمال أخرى على أن أكمل المشوار.

لمـاذا لا يجد الفيلم الفلسـطيني تصفيقا في الصف العربي كنظيره المصري مثلاً؟

ما زلنا بصدد نهضة سينمائية سنواتها قليلة نسبياً عن التطور والانتشار الذي حاز عليه الفيلم المصري، كما تصعب المقارنة أحياناً.. لكن هناك جمهور واسع وحضور كبير للفيلم الفلسطيني في شتى المهرجانات العربية والعالمية وأيضا عبر القنوات الفضائية.. ففي السنوات الأخيرة برز العديد من الفنانين والمخرجين والمخرجات الفلسطينيات في العديد من المحافل الثقافية والسينمائية في العالم أجمع.. كل ما نحتاجه في الحقيقة إعلام وترويج أوسع يبدأ من المحلي حتى العالمي.



نسرين فاعور وجورج إبراهيم في مشهد من مسرحية «الكراسي»

المخرج البريطاني حاول الإجابة عن سؤال: لماذا وقعت أحداث 11 سبتمبر؟

بول جرينجراس.. الباحث عن الحقيقة

من سيشاهد فيلم «يونايتد 93» للمرة الأولى، وهو لا يملك أي خلفية عن تفاصيل وأحداث 11 سبتمبر، لن يفهم لماذا اختار الفيلم أن ينتهي بعبارة غريبة للغاية تؤكد أن القيادة العسكرية لم تعلم أن الطائرة جرى اختطافها إلا بعد مرور أربع دقائق على تحطمها، وأن أقرب طائرة حربية كانت تبعد 100 ميل عن موقع سقوط الطائرة، فالفيلم يتحدث عن إسقاط الطائرة التي كانت تتوجه للارتطام بمبنى الكونغرس وتمكن الرّكاب من السيطرة على مختطفيها قبل أن تنفلت الطائرة من الجميع وتهوي إلى الأرض، فما علاقة تحرّك الجيش الأمريكي بالأمر؟

أحمد راضي

ناقد سينمائي - مصر

بول جرينجراس مخرج بريطاني عُرف بعدة سلاسل تليفزيونية تسجيلية تدور غالبا في أجواء من التوترات الأمنية، ثم اشتهر أكثر بفيلمه «الأحد الدموي» الذي يروي حادثة تظاهر وقعت في بريطانيا عام 1972 وراح ضحيتها عدة مواطنين، حصد الفيلم جائزة برلين الكبرى مناصفة مع المخرج الياباني «هايو مايازاكي» إضافة إلى العديد من الجوائز الأخرى، مما جذب إليه أنظار هوليوود، فقام في هوليوود بإخراج الجزءين الثاني والثالث من ثلاثية بورن لمات ديمون، ثم أفلامه الثلاثة الأخيرة بعيدا عن ثلاثية بورن، بما يمكن أن أسميه ثلاثية أمريكا!

في العام 2006 خرج إلى النور كتاب «البروج المُشيّدة - القاعدة والطريق إلى 11 سبتمبر» للمؤلف والكاتب الصحافي والسيناريست «لورانس رايت»، وهو الكتاب الذي بات يُعرف بـ «مرجع المراجع في أحداث 11 سبتمبر»، هذا الكتاب استلزم لجمع مادته خمس سنوات كاملة وإجراء مقابلات مع ما يقترب من 600 شخصية ذات صلة وثيقة بالأحداث عبر العديد من دول العالم، الكتاب لم يقترب من تفاصيل وأحداث يوم الحادي عشر من سبتمبر مباشرة، لكنه اختار أن يجيب عن السؤال الأهم: لماذا حدث ما حدث يوم 11 سبتمبر من الأصل، فبدأ القصة منذ بدايتها مع رحلة القطب الإخواني سيد قطب إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتأثير أفكاره الإرهابية على من سيطلقون على أنفسهم فيما بعد تنظيم القاعدة، قراءة هذا الكتاب ومطالعة العديد من المراجع الوثائقية والصحافية، فتحت الباب للعديد من الأسئلة، من بينها هذا السؤال الكبير: من أسقط الطائرة «يونايتد 93»، الرواية الأمريكية الرسمية تقول إن رُكّاب الطائرة قاموا بمحاولة السيطرة على الطائرة، فحدث تشابك مع المختطفين وسقطت الطائرة، ولكن الرواية غير الرسمية تقول إن الجيش الأمريكي هو من أسقط الطائرة وسط عدة شواهد تؤكد هذه الرواية، هنا وفي العام 2006 نفسه يؤلف بول جرينجراس فيلما بنفسه ويخرجه أيضا بعنوان «يونايتد 93» فقط ليتبنى ويؤكد الرواية الرسمية الأمريكية.

من قرأ كتاب «البروج المُشيّدة» وعلى مدار 480 صفحة كاملة، لم يَذكُر فيها اسم العراق ولو لمرة واحدة فقط، سُيدهش حين يَعرف أن ريتشارد كلارك الرجل الأول في مكافحة الإرهاب وقت وقوع الأحداث، عندما ذهب إلى الرئيس بوش الابن في اجتماع عاجل، طلب منه بوش أن يبحث إن كانت للعراق علاقة بما حدث، ووسط دهشة كلارك الذي يعلم تمام العلم أن العراق لا علاقة له من قريب أو من بعيد بما حدث، لم يملك سوى أن يغادر مكتب بوش على مضض، بعد أن فشل في إقناعه بأن الأمر مرتبط فقط بتنظيم القاعدة. بعدها شن الإعلام الأمريكي حربا شعواء على أسلحة الدمار الشامل التي تملكها العراق، وعلى الرغم من



مشهد من فيلم «المنطقة الخضراء»



مشهد من فيلم «يونايتد 93»



بول جرينجراس



مشهد من فيلم «كابتن فيليبس»

أن الجميع يعلم أن الحرب الأمريكية على العراق هي حرب على مصدر الطاقة الأغلى في عصرنا، مثلها مثل جميع الحروب التي حدثت منذ أن بدأ الإنسان بمعرفة قيمة المعادن والثروات التي في باطن الأرض، وعلى الرغم من تجلي هذه الحقيقة التي أثبتها مرور الزمن يختار بول جرينجراس من جديد أن يقف في صف الرواية الأمريكية بأكثر الطرق التواء.

في العام 2010 يقوم بول جرينجراس بإخراج فيلم «المنطقة الخضراء»، وهو يتحدث عن ضابط جيش أمريكي شريف يُدعى ميلر، مهمته الأساسية التي جاء من أجلها إلى العراق هي السيطرة على مواقع أسلحة الدمار الشامل مع عدد من أفراد كتيبته، ومرة بعد مرة يُذهل ويُصعق من مفاجأة أنه لا يوجد أي نوع من أنواع الأسلحة، وهنا يبدأ في الشكوى العلنية من تقارير المخابرات التي تشير في كل مرة إلى موقع خاطئ، يلتقط تلك الشكوى رجل مخابرات أمريكي يُدعى مارتن براون يحاول أن يتعاون معه من أجل أن يصل إلى حقيقة أمر الأسلحة، وعلى الجانب العراقي نتابع أحد رجال نظام صدام السابق يُدعى الراوي، ورجل آخر مواطن بسيط يُدعى فريد، يكتشف فريد وجود الراوي في أحد المنازل لإدارة اجتماع ما، فيذهب إلى ميلر ليبلغه ما رأى، يتحرك ميلر للقبض على الراوي ولكنه يتمكن من الفرار، مُخلّفا وراءه مُفكّرة غامضة تحوي العديد من الأسرار، ينجح ميلر في إيصالها إلى براون لعلها تحمل الأماكن السرية لأسلحة الدمار الشامل، قبل أن يتمكن رجل المخابرات الفاسد كلارك باوندستون من الحصول عليها بأمر من سلطة عُليا، بعدها يظل الفيلم يدور في دوائر ومتاهات ومطاردات ومشاهد أكشن لا تنتهي ليصل إلى النتيجة التالية: رجل المخابرات الفاسد كلارك باوندستون هو من كذب بشأن أسلحة الدمار الشامل وقام بتأليف القصة من الألف إلى الياء، وجرّ وراءه الجيش فقط من أجل إحلال المسار الديموقراطي للعراق، لأنه ليس من المعقول أن تستمر دولة من دول العالم من دون ديموقراطية، وهكذا يعرف ضابط الجيش الشريف ميلر بحقيقة الأمر، وعندما يحاول أن يصل إلى الراوي كشاهد دليل على كذب كلارك يقتله المواطن البسيط فريد، لأن الراوي أحد رجال صدام الفاسدين، وللأسف لا يتمكن ميلر من كشف الحقيقة أمام العالم، لأن المواطن العراقي الساذج ضيّع على وطنه وعلى التاريخ تلك الحقيقة المُدهشة، يكتب ميلر تقريرا كاملا عمّا حدث ويرسله إلى صحافية ما لتنشره، قبل أن يغادر العراق عائدا إلى الوطن بعدما أتم مهمته الوطنية في كشف فساد أحد رجال المخابرات.

واستمرارا لتلميع الصورة الكبيرة للولايات المتحدة الأمريكية، يقوم بإخراج فيلم «كابتن فيليبس» عام 2013، وهو الفيلم الذي يريد أن يقول باختصار إن أمريكا على استعداد أن تحرك كامل جيشها من أجل مواطن أمريكي واحد، فحياة المواطن الأمريكي فوق كل اعتبار، والحقيقة أن هذا هو ما تفعله أمريكا بالفعل مع مواطنيها خارج حدودها من أجل الحفاظ على هيبتها، ولكن، ماذا عن حال المواطن الأمريكي داخل حدود بلاده؟

يجيب عن هذا التساؤل مخرج آخر عُرف بأفلامه التسجيلية التي حملت نقدا لاذعا للرئيس بوش الابن وسياساته وحكومته، المخرج الأمريكي مايكل مور يكشف الوجه القبيح باستمرار لأمريكا عبر أفلامه الواحد تلو الآخر، في «فرينهايت 9/11» عام 2004 يكشف أن الحرب الأمريكية على العراق ما هي إلا خديعة كبرى سعى إليها بوش الذي تغافل ورجال مخابراته عن تهديدات تنظيم القاعدة والسماح بأن يموت آلاف البشر في واقعة 11/9 فقط من أجل أن يخوض حربا على العراق، تلك الحرب التي لم يذهب إليها أحد من أبناء أعضاء الكونغرس الأمريكي أو من ذوي النفوذ والأعمال التجارية الكبرى، فقط بسطاء الشعب الأمريكي هم من ذهبوا إلى حرب غير معلومة السبب، وما لبث أن قدم فيلمه شديد القسوة «سيكو» عام 2007، الذي يعرض فيه مأساة الشعب الأمريكي مع التأمين الصحي في البلاد، وعن حالات الوفاة التي لا تنتهي بسبب امتناع التأمين عن إجراء العمليات مرتفعة الثمن، والأخطر من ذلك أنه قام بتجميع فريق من المتطوعين في أحداث 11/9 ممن أصابتهم أضرار بالغة خلال محاولتهم لإنقاذ الناس في نيويورك، هؤلاء المتطوعون الذين رفضت حكومة بلادهم أن يجري علاجهم لأنهم غير مُسجلين رسميا في العمل التطوعي، وعبر رحلة شديدة المأساوية والسخرية يقود مايكل مور فريقه إلى كوبا لينالوا رعاية طبية كاملة لأنهم فقط «بشر يحتاجون للرعاية»، ثم ختم كل ذلك بفيلمه الأخير «الرأسمالية: قصة حب» عام 2009، والذي يروي فيه بالتفصيل تأثير هيمنة الشركات الكبرى على الحياة اليومية للأمريكيين وبقية العالم، وكيف يمكن لآلاف المواطنين أن يجري طردهم من منازلهم من دون رحمة بسبب جشع البنوك الأمريكية وشركات العقارات السكنية، مايكل مور مخرج كل ما يفعله أنه يكشف الأوراق ويطرح التساؤلات، يعرض الواقع ويطرح السؤال المهم دائما في أفلامه، هذا ما عرفناه، فماذا عمّا خفي؟

عقد المقارنة السابقة لم يكن الغرض منها تفضيل مخرج على آخر، ولكنه وفي الأساس يُعيدنا إلى التساؤل نفسه الذي طُرح في البداية، ما هي مساحة العمل الفني بين توجيه الرأي وطرح الأسئلة، ما الذي يريد أن يقوله الفنان الحقيقي من خلال أعماله، إمكانيات بول جرينجراس الإخراجية غير محدودة، وهو مخرج موهوب بالفعل ويعرف أصول صنعة السيناريو والإخراج كما يجب، وأسلوبه التسجيلي الذي يمنح أعماله الروائية مصداقية يكاد لا يجاريه فيه أحد، ولكن المشكلة كلها تكمن في ما يطرحه وما يحاول أن يقوله، مشكلة بول جرينجراس الكبرى أنه لا يقدم أعماله كوجهة نظر ذاتية شخصية تستطيع أن ترفضها بجرّة قلم، ولا يقدمها بأسلوب حيادي موضوعي تستطيع أن تفكر في ما يطرحه وتحاول أن تجيبه، هو يقدم أعماله بشكل يُظهر أن ما يحدث هو الحقيقة بعينها، الحقيقة التي حدثت بالفعل، رجل يعمل بعقل إعلامي وأدوات سينمائية في آن معا.

أشهرها سحل أبو سويلم في «الأرض» وحرق عتريس في «شيء من الخوف» وقتل شفاعات في «شباب امرأة»

نهايات سينمائية أسطورية زلزلت القلوب

النهاية: كلمة تختتم كل فيلم سينمائي نراه على الشاشة، وبعض النهايات لا تجعلنا ننهض ونغادر دار السينما أو نترك شاشة التلفزيون، بل إن هذه النهايات تجعلنا نفكر ونشعر بكل مفردات مشهد النهاية. ومن أجمل النهايات تلك النهايات التي تصيبنا بصدمة أو دهشة فتجعلنا نفكر ونتأمل ونحلل، كي يتضح أن هذه هي الحياة. هكذا تأتي النهاية بصدقها الفني والإبداعي، فليست النهاية هي لقاء الحبيب والحبيبة أو انتصار البريء على المجرم أو قتله أو القبض عليه، وليست النهاية هي حفل زواج تتقدمه راقصة تحمل الشمعدان على رأسها، أو قبلة طويلة كما عودتنا السينما.

محمد مستجاب

كاتب وناقد - مصر

تلك نهايات ساذجة أو مخدرة، لأنها تجعله خاملا لا يفكر ولا يتذوق المشهد أو الفيلم، وبالتالي يسقط الفيلم كله من الذاكرة السينمائية، وللأسف فقد اعتاد كثير من مخرجي الأفلام على هذه المشاهد الأثيرة بمفرداتها شبه الثابتة، بل إن بعض المخرجين كان يتعمد أن يضيف كلمة «نهاية سعيدة» تأكيدا للفكرة.

والأفلام الجيدة، قدمت نهايات زلزلت القلوب وفتحت العقول والأجفان على اتساعهما، سواء من عدم توقعها أو من شدة تأثيرها وواقعيتها، حيث إنها تؤكد ما يدور في صدر المشاهدين أو هكذا يجب أن يحدث. وهذه النهايات تجعل الفيلم يعيش أو تكون سببا في نجاحه.

وسنجد أن كل نهاية من تلك النهايات الفريدة تساوي فيلما كاملا، أو كانت سببا رئيسا في نجاح الفيلم وتخليده في ذاكرة السينما، حيث استطاع مخرجو تلك الأفلام أو فريق العمل، أن يصيغوا النهاية بشكل شديد الاحترافية وبحس سينمائي عال ومتفرد، وجعلونا نشعر برعشة في الجسد وزيادة في دقات قلوبنا، وربما نطلق على تلك النهايات أو المشاهد: مشهد ختامي مذهل أو متكامل أو نادر.

وستظل النهاية الجيدة من العناصر المهمة التي تجعلنا نحكم على قوة الفيلم بعد انتهائه، فإذا كانت البدايات تجذبنا والحبكة تشوقنا، لكن المهم هو الختام، لأن النهاية هي التي تسمح للسرد البصري السينمائي للقصة في الارتقاء والارتفاع والتحليق بنا عاليا، بل إن النهايات السيئة دمرت أفلاما جيدة وجعلتنا ننساها فور خروجنا من دار العرض، وذلك لأنها جاءت مخيبة للآمال وتوقعات المشاهدين، لأن النهاية هي التي تحمل القدر المهم والتأثير الفعال في ذهن المشاهد، فالنهايات المميزة هي رمانة الميزان في الفيلم السينمائي الجيد، وهي - أيضا - التي أزعجت عقلية المشاهدين والنقاد بل والحكومات أيضا، وسيظل تأثيرها ممتدا وخالدا في ذاكرتنا السينمائية.

دماء محمد أبو سويلم في «الأرض»

«الأرض عرض وشرف ومستقبل» هكذا تربينا ونشأنا، وعندما يقطعون الماء عن الأرض كي تموت، هل نستطيع حقا أن نرويها بدمائنا. تدلنا اللقطة الأخيرة من فيلم «الأرض» للمخرج يوسف شاهين بذلك، بدلالاتها القوية والتي تحمل كل الأمل.

إن مشهد «سحل» محمد أبو سويلم - محمود المليجي عندما يتشبث بأصابع يده النحيلة والقوية بزرعته وجذوره ودمائه تسيل وتروي الأرض، بينما يقوم حصان المأمور بجره بالحبل بقوة، فيسحله وهو ينبش في الأرض بأصابعه والدماء تسيل عليها، مع نزول الأغنية الشهيرة: «أرضنا العطشانة.. نرويها بدمائنا».

فيلم الأرض بنهايته هذه، ترك لنا سؤالا كبيرا ومصيريا، وترك لنا الإجابة مفتوحة - نحن المشاهدين، لذا، تقف نهاية فيلم «الأرض»، كنهاية قوية وضاغطة على ذاكرتنا ولا يمكن أن ننساها.

إن أصابع ودماء محمد أبو سويلم في هذه النهاية، تعبر عن مكنون صدورنا في رفض هذا الخروج من جذورنا أو محاولة استعمارنا مرة أخرى وسنضحي بكل دمائنا وأجسادنا في سبيلها.



دماء محمد ابو سويلم في فيلم «الأرض»



أحمد سبع الليل يطلق رصاصات رشاشة في نهاية فيلم «البريء»

انفجار أحمد سبع الليل في «البريء»

تأتي نهاية فيلم «البريء» للمخرج عاطف الطيب، كنهاية مؤرقة، خاصة للسلطة الحاكمة، وكنهاية لرد فعل طبيعي لما حدث خلال أحداثه، وهو ما يجعل المجند البسيط «أحمد سبع الليل - أحمد زكي» ينفجر في مرؤسيه الضباط ويقوم بقتلهم، وقد كانت تلك النهاية سببا في عدم عرض الفيلم لسنوات، بل لقد تم صنع نهاية أخرى غير التي ظللنا نشاهدها، لتكون النهاية الحقيقة هي قيام المجند «أحمد سبع الليل»، بالانفجار وإطلاق رصاصات سلاحه على مأمور السجن ومساعديه والجنود ومجموعة من المعتقلين الجدد قادمة للمعتقل ليقتل الجميع، انتقاما لصديقه الذي قتل أمام عينيه كضحية للتعبير عن رأيه. وانتقاما لعدو وهمي صنعوه في عقله البريء، وبعد تلك المذبحة أو الانفجار، يجلس ويخرج الناي ويبدأ في عزف نغماته الحزينة، إلى أن تأتي رصاصة - لا نعرف من أين - وتقتله، ليسقط الاثنان بجوار بعضهما، وتسيل دماؤه البريئة على الناي والسلاح، في لوحة لا تمحى من الذاكرة السينمائية، ويبدأ صوت الملحن العبقري عمار الشريعي ليشدو: يا قبضتي دقي على الجدار.. لحد ما ليلنا ما يتولد له نهار.. يا قبضتي دقي على الحجر.. لحد ما تصحي جميع البشر.

إن انفجار أحمد سبع الليل في ختام فيلم «البريء»، هو انفجار ضد كل من وضع على عيوننا غمامة كي لا نرى أو نصل للحقيقة، وأيضا انتقاما لكل أرواح ذهبت هباء من أجل حرية الوطن.

جواز عتريس من فؤادة باطل في «شيء من الخوف»

كل طاغية أو مستبد، قتل الناس بالخوف قبل الرصاص، وقتل الأرض بحبس الماء، وقتل الحب قبل الزواج، وقتل الأمن والأمان، لكن عندما يقتل الشباب، فإنه بذلك يقتل المستقبل، وهذا ما لم يتم السماح به.

هذا ما تؤكده، نهاية «عتريس - محمود مرسي» في رائعة المخرج حسين كمال «شيء من الخوف»، مؤكدة على انتقام العقل الجمعي والجماهيري من الطاغية المستبد «عتريس»، وانفجار قلوبهم بصوتهم المدوي وسط المشاعل التي يمسكونها، وتتقدمهم «فؤادة - شادية» بينما خلفها «جثة محمود ياسين» شاهدا على طغيانه الذي يجب أن يقف، وشاهدة بأن هذا الشاب هو كل أملهم، وتكون الثورة، وقيامهم بحرق سرايته وإنقاذ فؤادة التي حاول أن يتزوجها من دون رضاها، مع ترديد النداء الشهير: «جواز عتريس من فؤادة باطل»، ليتم حرق عتريس بعد أن تخلى عنه جميع رجاله أو عصابته.



جواز عتريس من فؤادة باطل في فيلم «شيء من الخوف»

الكبت عند قناوي في «باب الحديد»

إحدى الشخصيات النادرة التي قدمتها السينما المصرية، شخصية «قناوي» بائع الصحف السريح في محطة مصر، شخصية تمر بجوارنا ونحتك بها ولكننا لا نراها وسط هذا الطوفان من المسافرين. هكذا قدم المخرج «يوسف شاهين» شخصية «قناوي»، سواء أمام الكاميرا كممثل وخلفها كمخرج وموجه.

ثلاثة أبطال رئيسيين في هذا الفيلم، أولا: المكان: محطة مصر، بتفردها الهندسي وبقطاراتها وبمسافريها وعمال وحمالي الحقائب والمواعيد...إلخ، ثانيا: حلم «فريد شوقي» - «الشيال» في تكوين نقابة للشيالين بعيدا عن سيطرة أحد الفتوات، وثالثا: شخصية «قناوي - يوسف شاهين»: المعدم والعاجز، يقابله شخصية «هنومة - هند رستم» بائعة الكازوزة الفاتنة.

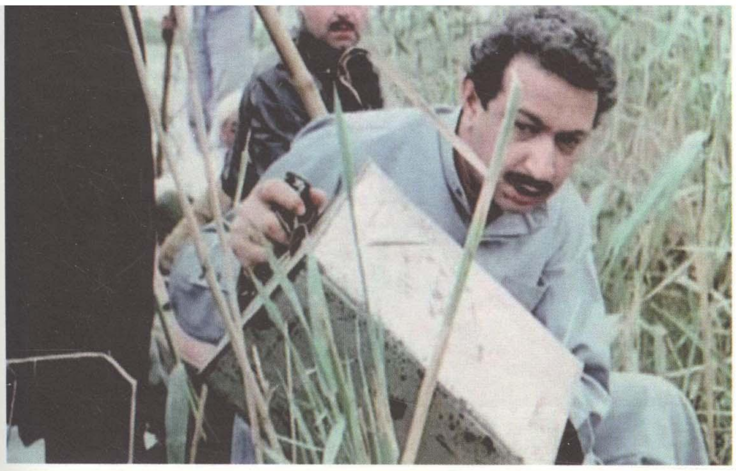
إن ظهور «قناوي» على سطح المكان، سواء بجرائده التي يحملها أسفل إبطه أو بملابسه الرثة، لم يكن يعنينا في شيء، لكن الذي أقلق المحطة ومواطنيها وطقوسها هو حلم قناوي، حلمه بالزواج من «هنومة» والعودة بها إلى قريته في الريف لتكوين أسرة. ورغم بساطة حلم قناوي وضآلته، وعدم شعور العالم به، إلا أنه يصدم بمجتمع لا يراه، بمجتمع يشير عليه بالعبط وبالعجز. مجتمع لا يخاف إلا من الملابس الشيك والأجساد المكتملة، أما الأرواح فلا تعنيه في شيء، لذا فإن قناوي مرفوض على جميع المستويات خلال الفيلم، ولم نلاحظ نحن المشاهدين ذلك، إلى أن يأتي الرفض من هنومة - الرفض الصريح والواضح، بأنه تافه أو نكرة ولا يصح أن يحلم أو يفكر أو يشعر.

سيظل عجز قناوي وكبته، هو عجزنا نحن في الحياة، فلكل منا عجزه الخاص. لذا تختلف نهاية فيلم «باب الحديد»، عما اعتدنا عليه، حيث تأتي الشرطة والطبيب النفسي بمعاونيه، كي يحاصروا «قناوي» المريض نفسيا قبل أن يقتل «هنومة» مع الموسيقى الموجعة وهو يصرخ في النهاية، بينما يمد له الفنان «حسن البارودي» البدلة البيضاء على أنها بدلة زفافه، وكلماته الشهيرة تحاصره كي يهدأ ويتراجع عما هو مقدم عليه: قناوي يا بني .. تعالى هاجوزك هنومه، وعندما يتم القبض على «قناوي» ينفجر وقد تلوث وجهه بالشحوم والزيوت. لنلاحظ أنه لا يوجد دماء في تلك النهاية كما عودتنا السينما، بل نرى أوساخ وشحوم المجتمع الرديء تظهر على وجه قناوي المحب.

ستظل صراخات قناوي تتردد في وجداننا، نتيجة هذا الكبت الذي عايشه، بصفته فردا لا يراه المجتمع أولا ينظر إليه على أنه إنسان كامل، يستطيع أن يحب ويتزوج، فرفض هنومة له هو رفض المجتمع له، بل وخبث المجتمع وسخريته منه ومن عاهته.



نهاية قناوي في فيلم «باب الحديد»



النهاية الصادمة للإخوة في نهاية فيلم «العار»

انتقام القدر في «العار»

طبيب أم مريض، رجل قانون أم لص جبار، تقي أم تاجر مخدرات، جاهل أم زعيم متسلط. فعند النبش في أعماق وأرواح البشر، وعند الدخول في التجربة، سنكتشف أن ما نراه على السطح غير الذي تمتلئ به الأنفس.

وإذا نظرنا إلى شخصيات فيلم «العار» للمخرج علي عبدالخالق، سنكتشف هذا التناقض في الشخصيات، ذلك التناقض الذي أدى لتلك النهاية الفريدة والمتفردة.

تأتي نهاية فيلم «العار» كنهاية الأساطير الإغريقية والملاحم العربية، في البداية يأتي الصدام بين الأخوة، يليه الانتقام، لكن هذا الانتقام لم يأت من الشرطة أو من أخ ضد آخر، بل إن القدر ينتقم من الأخوة خير انتقام، وهذه النهاية تأتي غاية في الثراء الفني والإبداعي، وكأن لعنة السماء نزلت عليهم في تلك المنطقة من الملاحات، ليصاب الطبيب النفسي بلوثة عقلية، ورجل القانون ينتحر بإطلاق الرصاص في فمه، والثالث الجاهل الجبار إلى الجنون والذهول، باحثا عن «شقا عمره» الذي راح في المياه المالحة، بيده وبين عينيه. فالنهاية الصادمة في فيلم العار، جعلت الفيلم بكامله محفورا في أذهاننا، بلوثة عقل «عادل - محمود عبد العزيز» وهو يغني الملاحة، والملاحة، وبانتحار «شكري - حسين فهمي»، وذهول «كمال - نور الشريف» لضياع «شقا عمره»، بالإضافة للموسيقى الباهرة للراحل «حسن أبو السعود» والتي تدل على الضياع والذهول والجنون والانتحار، لذا كانت النهاية حادة وموجعة وقاسية وحتمية أيضا، وذلك لأن الفيلم مهد لتلك النهاية الصادمة خير تمهيد، فبينما تبدو الأمور تسير على هواء ورغبات الأخوة، تأتي النهاية الصادمة لتقلب وتطيح بهم، وبنا - أيضا - نحن المشاهدين.



نفيسة وحسنين في نهاية فيلم «بداية ونهاية»

انتحار نفيسة في «بداية ونهاية»

نهاية سوداوية وفاجعة نفاجأ بها في ختام فيلم «بداية ونهاية» للمخرج صلاح أبوسيف، فإذا كان عنوان الفيلم «بداية ونهاية» إلا أن الفيلم منذ بدايته يتقدم بنا في السقوط والانحدار، سواء على المستوى الجمعي للأسرة، عندما تهبط في السكن من الأدوار العليا لتسكن في البدروم، بعد رحيل رب العائلة، ليبدأ بعدها جميع أفرادها في الانحدار والسقوط.

والسقوط يأتي على مستويات، فالأخ الأكبر «حسن - فريد شوقي» يصبح تاجرا للمخدرات ويرافق راقصة إلى أن يأتي جريحا مطاردا من الشرطة، والأخ الأوسط «حسين - كمال حسين» لا يكمل تعليمه تقليلا للنفقات وحتى يتيح لأخيه «حسنين - عمر الشريف» أن يكمل دراسته، ويلتحق بالكلية الحربية، بينما يأتي سقوط «نفيسة - سناء جميل» معنويا وجسديا لأنها تتجه لطريق الرذيلة كي تصرف بنقودها القليلة على أخيها «حسنين» والذي سيصير ضابطا بعد ذلك. وعندما يتم القبض على نفيسة ويكتشف أخوها الضابط تلك المصيبة، يأمرها بالانتحار، ليس خوفا على شرف العائلة، بل خوفا على طموحه ومركزه، وبالفعل تنفذ نفيسة طلبه وتلقي نفسها في النيل، مع أنه أكثر من استفاد من انحرافها، ولأنه لم يتحمل فعلته هذه أو يفيق بأن طموحه كان السبب وليس خوفا من العار، بصفته المستفيد الوحيد، يصبح لأول مرة إنسانا ويلقي بنفسه في النيل منتحرا.

هرس شفاعات في «شباب امرأة»

عندما تصبح حطاما ويكون السبب: امرأة، ربما تستطيع العيش، منكسرا وخانعا ومرتعشا ومنحني الرأس، لكن عندما تجد حياتك تتكرر مع رجل آخر، وتكون نفس المرأة هي السبب. حينئذ ستتخذ قرارا بالتخلص منها.

وهذا ما فعله «حسبو - عبد الوارث عسر» في المرأة اللعوب والقاسية «شفاعات - تحية كاريوكا»، لإنقاذ شباب ومستقبل «الشاب أمام - شكري سرحان» من براثنها. لأنها أصبحت سبب ضياعه وكاد يفقد مستقبله التعليمي وتضيع قصة حبه مع حبيبته «شادية»، كما ضاع مستقبل وحياة «حسبو» نفسه من قبل، يحاول أن يصلح هذا الأمر، وألا تتكرر المأساة، مع الشاب «إمام».

ويأتي قتل «حسبو»، «لشفاعات» في النهاية، عندما ينفجر الغضب بداخله، منها ومن ألعابها وسيطرتها على حياة «إمام» العاجز أمامها وأمام إغرائها «الجسدي والمادي»، فيدفعها «حسبو» لتقع أسفل تروس «الحجر» الذي يطحن الحبوب، بل إنه في ثورته الانتقامية، يدفع «البغل» كي يستمر في جر الحجر كي يهرس ويطحن جسدها.

هذا «البغل» الذي يشبه ويرمز لـ«حسبو» في بداية حياته مع «شفاعات» والذي يتكرر أيضا مع الشاب «إمام»، «فشفاعات» تجيد وضع الحبل حول رأس البغل وتجره على مزاجها، بإغرائها وألاعيبها.

وهذه النهاية تأتي تأكيدا للرغبات الدفينة للمشاهدين قبل أبطال الفيلم، خصوصا أن «شفاعات - تحية كاريوكا» كانت رمزا لكل فاسد وكل ضياع وكل انحراف لا نستطيع محاربته. أو لا نستطيع قطع حبله الذي يسحب البغل من رقبته.



شفاعات وإمام في فيلم «شباب امرأة»



استمرار تحليق «طيور الظلام»

استمرار تحليق «طيور الظلام»

لم تكن أسوار السجن هي نهاية فتحي نوفل - عادل إمام» والذي يعبر عن الوصولية والفساد والانتهازية والحزب الحاكم، أو صديقه «علي الزناتي - رياض الخولي» الذي يعبر عن التيار الديني المتطرف، بل هي مرحلة، يتم فيها ترتيب الأوراق، ولارتداء حلة جديدة للخروج على المجتمع.

في رمزية سوداء مريرة وساخرة أيضا، نرى نهاية فيلم طيور الظلام للمخرج شريف عرفة، لذا فقبل مشهد النهاية نرى «محسن - أحمد راتب» الصديق الثالث لهما، جالس في أحد المقاهي وهو يدخن الشيشة وينفس دخانها، وقد بدأ يدندن بكلمات الأغنية التي تدل على صداقتهما: «يا واش يا واش يا مرجيحة»، حيث يأتي - محسن - كرمز واضح في الفيلم للشعب المصري المستكين، أو قسمه الأكبر، أي الصامت المتفرج على الحلبة والبعيد عن الصراع الدائر بين التيار الحكومي والتيار الديني المتطرف.

وعندما يأتي المشهد الختامي، نرى الاثنين «فتحي نوفل - وعلي الزناتي»، وهما يلعبان مباراة كرة قدم في ساحة السجن، وعندما تتوقف الكرة، يأتي اللحاق عليهما لشوطها مرة أخرى، ويبدأ الاثنان في الاندفاع ناحيتها، ويقدم المخرج هذا المشهد وهما يجريان - بالتصوير البطيء - فنراهما يزيحان في طريقهما كثيرا من المساجين المتناثرين في ساحة السجن، للدلالة على إزاحة كل من يقف في طريقهما، حتى يصل الاثنان للكرة في وقت واحد، ويقومان بشوطها بقوة وقد تعثرا ووقعا على الأرض، فتندفع الكرة وتعبر أسوار السجن، إلى أن تصدم وتحطم صورة للمباني وللوطن، ويأتي صوت تحطيم الزجاج عاليا. والمدهش أن الكرة هنا تصدم في وجوهنا نحن المتفرجين، أو الجمهور بمعنى أدق، للدلالة على أن مواصلة «طيور الظلام» طيرانها وتحليقها في سمائنا.

اغتيال «زوجة رجل مهم»

لن تحتمل الشاشة العربية هذا القدر من الغرور والتعالي والصلف الذي يسير به العقيد هشام، فما بالنا بزوجته أو بنا نحن المشاهدين. هكذا قدم لنا المخرج محمد خان رائعته «زوجة رجل مهم» وهكذا جسد النجم الراحل «أحمد زكي أحد ألمع أدواره السينمائية، وكنتيجة حتمية سواء على أرض الواقع أو على الشاشة تأتي النهاية: بالاغتيال.

وأقول هنا اغتيالا وليس انتحارا، لان العقيد هشام، لم يتصور الحياة من دون أن يكون في السلطة، بل ومطرودا منها، وبالتالي لم يتصور أن يحدث هذا، فحاول تزييف الواقع حوله من خلال شراء سيارة شبيهة لسيارته أيام السلطة أو استمراره في الاعتقاد بأنه صاحب الهيلمان والنفوذ، فجاءت نهايته على يده، اغتال نفسه بعد أن اغتال زوجته وحول حياتها لجحيم وسجن كبير، وبالتالي لم تهد من هذا النفور وهذه السلطة أغنيات «العندليب - عبدالحليم حافظ».

ولأول مرة يكون عبدالحليم حافظ بطلا من دون أن نراه، ولأول مرة يتم تلخيص العهد «الساداتي» في هذا الفيلم شديد الجرأة، ولأول مرة نرى أحداث 18 و 19 يناير في العام 1977 على الشاشة من زاوية مختلفة، ولأول مرة - لا نتعاطف مع النجم - أحمد زكي. وبالتالي لم يكن أمامنا نحن المشاهدين أو زوجته إلا اغتياله. وكان يجب أن يحدث الاغتيال على يديه، فاغتياله الأول جاء عند خروجه من وظيفته المهمة «ضابط أمن دولة»، واغتياله الثاني في عدم تكيفه مع الواقع الجديد، لأنه لا يمكنه أن يتصور أن الأيادي التي كانت ترتفع تحية له، توشك الآن أن تصفعه، ولعدم قدرته على التكيف مع الواقع، وأن يظل يمارس سلطته على زوجته، تلك التي أصبحت حطاما باقيا معه في سجنه، وعندما تبدأ بفتح باب السجن للهروب، أو الخروج مع والدها يأتي الاغتيال الدموي.

وهذا الاغتيال جاء بالتصوير البطيء، عندما يهم الأب وابنته بفتح باب الشقة والتي حولها هشام لسجن، يطلق هشام رصاصة عليه ليقع على باب الشقة في دمه، ونرى «منى - ميرفت أمين» تصرخ وهي تحتض والدها، والدم متناثر ويداها وقد تلوثت بالدماء، ثم تنهض وتجري وتبدأ في ضرب هشام، فتلوثه بتلك الدماء البريئة، كي يفيق مما هو فيه ومن أوهام العظمة التي دمر بها حياته وحياتها، فلا يجد مفرا إلا أن يدخل غرفته ويضع المسدس في صدره، ليسقط أمامنا وقد سحب معه ستارة الشرفة، تلك الستارة التي صنعتها الجدة لحفيدتها منذ زمن طويل.

لذا جاءت النهاية دموية وحقيقية وشديدة القسوة على عقولنا، لأن «الرجل المهم» اغتال البراءة، والتاريخ، والحب والرومانسية قبل أن يغتال نفسه.

دوامة «سواق الأتوبيس»

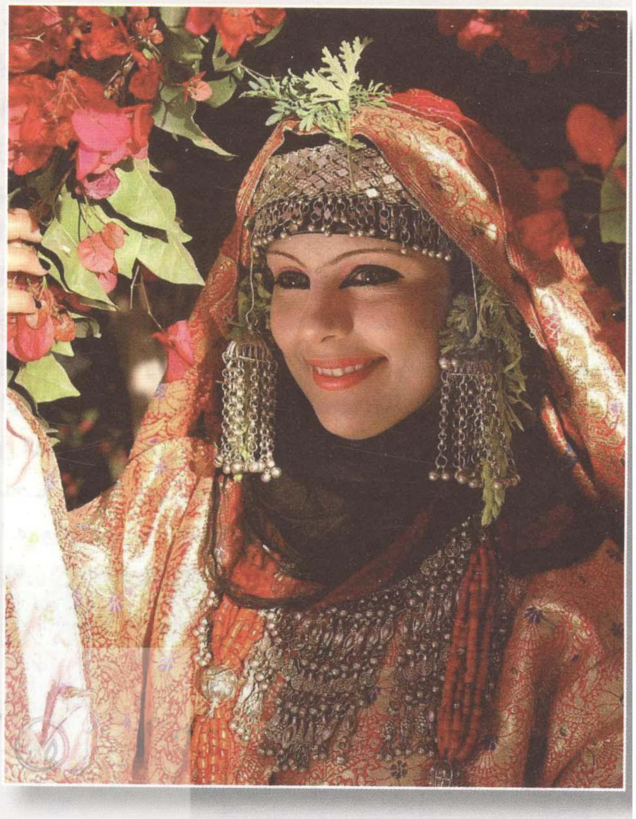
ما الذي يمكن أن تفعله عندما تجد جميع من حولك يخذلك، ويتم أكل لحمك وسيرتك وتاريخك، وأنت الذي حوصرت وحاربت وانتصرت من أجلهم، وأنت - أيضا - صاحب الفضل عليهم فيما وصلوا إليه. بالطبع لن يكون أمامك إلا الانفجار، ولكنك لا تستطيع، وهذا لسبب بسيط، وهو أن الجميع متواطئ، والجميع مرتب أوراقه جيدا، حتى ولو كان هؤلاء من نشأوا وتربوا في بيتك وأكلوا طعامهم على «طبليتك». سواء كانوا أقارب أو أصدقاء أو حتى عابري سبيل في حياتك. فأنت في فيلم «سواق الأتوبيس» للنجم «حسن - نور الشريف» البطل وصاحب البيت والتاريخ والسمعة الطيبة. لذا ستظل نهاية فيلم «سواق الأتوبيس» من أكثر النهايات ثراء في وجداننا السينمائي، وستظل جملة «يا ولاد الكلب» التي يطلقها «حسن» في الختام، أيقونة لكل ما لا يعجبنا من أحوال، وعندما تضيق بنا الظروف ونوشك على الانفجار، لن يصاحب «لساننا» إلا تلك الجملة، بعد الدوامة المريرة التي يدور فيها حسن لإنقاذ ورشة أبيه وسمعته وبيته.

إن حسن في مشهد النهاية، يصمم على أن يقبض على اللص، حتى ولو كان هذا اللص مجرد نشال في الأتوبيس، فلأول مرة يستطيع أن يقبض على لص متلبسا، وبالتالي جاء انفجاره في القبض عليه وضربه بقوة، ولم يفعل هذا في الخفاء كما يفعل من خذلوه، بل فعله وسط الشارع وفي قلب ميدان التحرير وتحت أشعة الشمس الحارقة، وكأن هذا اللص هو جميع اللصوص من أقارب وأصدقاء وظروف، هؤلاء الذين خذلوه وأكلوا لحمه وطمعوا في تاريخه.



ضرب اللص في نهاية فيلم «سواق الأتوبيس»





أهم طقوس الزواج الكسوة والفستان والجهاز والإكسسوارات والمهر وحفل الزفاف

العروس اليمنية.. بين جمال التراث وترف المظاهر

تتنوع ثقافات اليمن بتعدد مناطقه واختلاف بيئاته، ففي دولة تحتوي على أكثر من 21 محافظة تكثر الطقوس التي ترافق العروس اليمنية منذ إعلان عقد القران وسط لفيف من الأهل والأصدقاء حتى تصل إلى عش الزوجية مطوقة بالزغاريد وقرعات الطبول، ولأن للفرح مراسم خاصة في اليمن سنسرد بعضا من أهم العادات والتقاليد الفرائحية التي تتمسك بها العروس اليمنية منذ قرون وأخرى جدت عليها وربما باتت عبئا ثقيلا يشغل تفكير العريس منذ تفكيره في أمر الزواج من شريكة حياته التي تنتظره على عجل.

أحلام صالح المقالح
كاتبة - اليمن

كثيرة هي الأمور التي تشغل بال العروس منذ تسلم ولي أمرها المهر بعد عقد القران، المهر الذي يُشكل الأرق الكبير للشباب اليمني وسط الظروف الاقتصادية التي يمر بها البلد ويختلف من منطقة إلى أخرى قد يصل في بعض المناطق إلى مبلغ المليون ونصف ريال في حين أنه في قليل من القرى والعزل لا يتعدى ثلاثمائة ألف ريال ولعل هذا يُعد سببا للجوء بعض الشباب للزواج من بنات القرى دونا عن بنات المُدن.

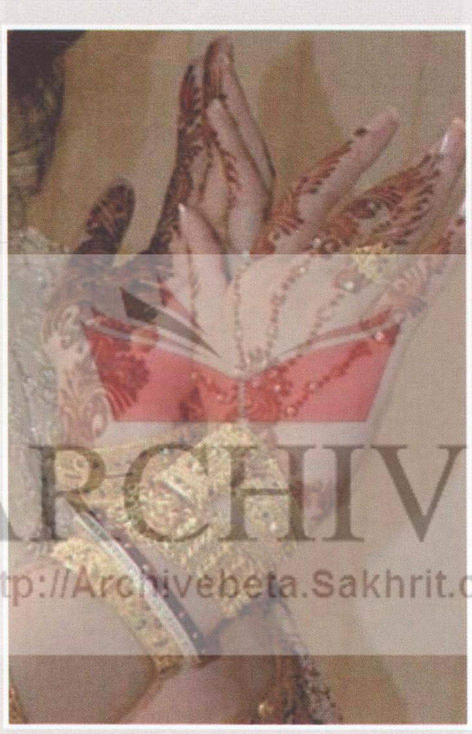
أول هذه المؤرقات التي ترأس قائمة الطلبات للعروس اليمنية هي «الكُسوة» وتشمل المجوهرات والتي تحرص بعض الأمهات أن تتدخل في انتقائها بشكل يليق بعائلتها ومكانتها الاجتماعية، وتتعمّد البعض منهن شراء حزام ذهب قد تصل قيمته إلى نصف مليون أو مليون ريال أكثر الأحيان كشيء من المفاخرة أمام عائلتها، تليها موضوع الفساتين والإكسسوارات والأحذية والتي تشتري العروس منها كل ما يواكب الموضة وبإسراف أحيانا، ثم تأتي مسألة التجهيز لحفل الزفاف والذي يشكل مهمة صعبة لذوات المهور المنخفضة والمتوسطة خصوصا وأن مراسيم الاحتفاء بالعروس في اليمن يستمر لمدة أسبوع يسبق يوم حفل الزفاف فتبدأ الهموم بالتكالب حينما تفكر العروس أولا في استئجار قاعة عرس فاخرة (صالة) ليوم الزفة وتهرع إلى حجزها ويتحدد موعد الزواج حينما يتأكد حجز القاعة، وفي حين تُفضّل الأغلبية اشتراط يوم الخميس يوما للزفاف إلا أن البعض يخضعن لاختيار بقية الأيام بسبب ازدحام الحجز على القاعة، وكوشة الزفاف ونوعية المأكولات والمشروبات والهدايا التي يقدمها أهل العروس للمعازيم في حفل الزفاف هم آخر، والجاتوه الخاص بالعروسين ومستلزماته أيضا يشغل بال العروس إذا إنه بات أمرا ضروريا حضوره والترف فيه بقاعات الأعراس.

الجدير ذكره أنه في بعض المناطق الريفية تصرف العروس جزءا من المهر فيما يسمى «حق الأخ والأخت وحق الخال والخالات»، وهو مبلغ رمزي مُستقطع تهبه العروس من مهرها لأفراد أسرتها، لكن بدأت تختفي هذا العادة المتوارثة تزامنا مع صعوبة الحياة.

تكثر الطلبات والمهمات الصعبة لكنها تُنجَز تحت رغبة الوالدين والعروس في عدم تحويل الفرح إلى نكد وحُزن وقد يضطر بسببها الأب والعريس إلى الاستدانة لاستيفاء الحاجيات، وهنا تكمن التضحية.



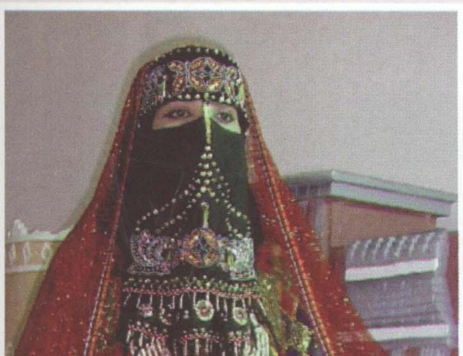
حنة يمنية



المصوغات اليمنية

أسبوع للاحتفاء ويوم واحد للزفاف!

بعد تحديد موعد الزفاف وتوزيع بطاقات الدعوة على الأهل والأقارب والأصدقاء تُعلّق الزينات وتُنصَب مكبرات الصوت على أسقف المنازل لتصدح بالأغاني والزفات المتنوعة، وتبدأ الفتيات في التجمع عصرا بمنزل العروس لمشاهدة لبسها وزينتها والتي تتعمّد في بداية الأسبوع أن تبدو طبيعية كثيرا حتى تفاجأ بجمالها النساء في يوم الزفاف فلا تكاد تضع على وجهها سوى كُحل العين ومرطب شفاه، وفي بعض المناطق المتمسكة بتراثها تضع العروس نقابا خفيفا أو كما نسميه (لُثمة) على وجهها وتتزين جوانب وجهها بالمشاقر والشذاب (أنواع من أشجار الزينة الخاصة بالسيدات ذات



ملابس العروس



عريس يمني بالزي التقليدي

روائح زكية، ويُقال أيضا إنها تحمي من العين) وتعلو الزغاريد والزفات الشبابية في أرجاء المنزل.

يوم الذبَال أو الزَقره

في اليوم الذي يسبق يوم الزفاف بيومين كما نسميه (يوم الذبَال) ترتدي العروس زيا شعبيا يختلف لونه بين الاخضر والألوان الزاهية الأخرى وتتزين بمجوهرات الفضة على جانبي وجهها وجبينها وعنقها وتغطي شعرها بطَرحة طويلة بنفس لون الزي الذي ترتديه ويسمونها (قناع) وتتطيّب بالزباد (نوع من أنواع الطيب يوضع خلف الأذن) والبخور العرائسي المُعد خصيصا للعروس وتدخل بين النساء في كامل بهائها على أصوات الزفة المتداولة منذ القدم حتى الآن وقرع «الدربكة»، وتتضمن هذه الزفة بعض الأبيات المغناة والتي تشرح جمال العروس، ونذكر منها الكلمات الآتية:

عروستنا قمر نوّار.. وسبحان الذي صوّر

حلا حلا تستاهل... والله حلا تستاااهل

وأيضا تلك الأبيات التي تسرد على لسان العروس مكانة الأم وتقدم الشكر لها وتدعو لها:

ألا يماه كُثر خيرش.. عدد ما قد بزيتني (أرضعتيني)

بزيتني وربيتني.. وذلحين عتزفيني

وهناك الكثير من الزفات الجميلة والتي تتوارثها الأجيال منذ عقود بعيدة.

أما عن الرقصات التي تطوّق العروس خلال زفتها طيلة الأسبوع فتتعدد ما بين الرقص الصنعاني واللحجي (نسبة إلى مدينة لحج) والمصري والخليجي والأجنبي والهندي، ففي الرقص الصنعاني تتجمع ثلة من الفتيات في خط مستقيم عرضا وجهة واحدة فيمسكن أكف بعضهن بالتسلسل ويرقصن بنفس خُطى الأقدام في ثلاث مقطوعات صنعائية موسيقية تبدأ دائما بالإيقاع البطيء ثم أسرع فأسرع، أما الرقص اللحجي فتصطف فيه النساء بجهتين متقابلتين أو على شكل دائرة ويرقصن بحركة البندول ذهابا وإيابا.

أيضا من طقوس يوم الذبّال اننا قد نجد بعض عائلات المناطق الوسطى في اليمن مثل إب وصنعاء تجهز مزاهر مصنوعة من الحديد الملبّس بالقماش او الزينة ومزيّن بالشموع الملونة المشتعلة فيحملها الأطفال بأيديهم أمام العروس منذ خروجها من غرفة التجهيز حتى وصولها إلى غرفة الحفلة بالمنزل نفسه.

يوم الحناء أو «الغَسْل»

إنه اليوم الذي يسبق يوم الزفاف والذي يسبقه يوم تذهب فيه العروس في صباحه وبرفقة شلة من الأهل و الصديقات إلى الحمامات الطبيعية والتي تتواجد في أغلب المدن اليمنية كطقوس يمنية مازال هناك من يتمسك بها، أما في عصر ذلك اليوم فتحضر المُنقِشة (امرأة تجيد الرسم بالخضاب) إلى منزل العَروس لترسم على كفيها وأقدامها رسومات جميلة بسائل «الخُضاب» التي تستخدمه النساء اليمنيات للزينة، وبين الرسم بالحناء الأحمر أو الخضاب الأسود تختلف رغبات العرائس في الرسم على أجسادهن، وإن انتهت المنقشة من الرسم مبكرا فإنها تلبس زيا شعبيا تختار لونه هي ومجوهرات من الفضة بما يناسبه ويتواكب معه وتجلس مع المعازيم.

في اليوم التالي أي يوم «الغَسْل» والذي تتنوع تسمياته من منطقة إلى أخرى ،والبعض يسمونه «يوم الحناء»، تلبس العروس زيا شعبيا من قماش «الطاس» وترتدي مجوهرات الذهب أو الفضة وفي بعض المدن يحضر العريس قبيل المساء ليلبسها مجوهرات الذهب وسط تصفيق وزغاريد النساء ثم يغادر.

وفي الآونة الأخيرة بتن الأغلبية يخترن الأغلبية لبس فستان من القماش الهندي المسمى «ساري» في يوم الغَسل ويضعن على شعرهن جدائل من الفُل (زهر أبيض عطري تضعه النساء على الشعر والعنق للزينة) وتضع إكسسوارات تلائم ذلك الثوب الهندي.

يوم الزفة

إنه اليوم الأهم في أسبوع كامل من الفرح والبهجة والذي تضع له العروس ألف حساب وحساب فتُسهِب في التحضير له والتباهي والتفاخر فيه كونه اليوم الحُلم الذي يظل عالقا في أذهان الحاضرات والفتيات ولأنه أيضا اليوم الفاصل في حياتهن والذي يقفلن فيه باب العزوبية إلى الأبد. فيه تُطل العروس - بعد عودتها من الكوافير -



ليلة الحنة





حُلي العروس



العروس



للحنة نقوش مختلفة

من باب قاعة العُرس بفستان أبيض فاخر يصل ثمن إيجاره أحيانا إلى مائة ألف ريـال فيما تفضل عروس الطبقات الثرية شراءه بسعر باهظ جدا، وطرحة بيضاء وتحمل باقة ورد أحمر طبيعي وترافقها زفة فنانة أو فرقة موسيقية يجري استئجارها خصيصا ليوم الزفاف وأصوات التصفيق والزغاريد حتى تصل إلى الكوشة (الكرسي الذي تجلس عليه العروس في أعلى القاعة) وتستمر الأغاني والرقص حتى يحين موعد دخول العريس للقاعة بعد صلاة العشاء لتسلم عروسته من أبيها أو أشقائها فيتقدم الأب ممسكا ابنته ويسلمها الى العريس بعد أن يصافحه ويهنئه ويستأمنه على ابنته التي سيودعها في تلك اللحظة ويغادر خارج القاعة فور سلام العريس عليها، بعد سلام العريس لعروسه يقوم، كأحد الطقوس اليمنية، أولا برفع الطرحة عن وجهها ثم بوضع إبهام وسبابة يده اليمنى على جبينها ويبدأ بقراءة الفاتحة عليها لتحل فيها البركة - كما يعتقدون- ثم يرافقها للكوشة مرة أخرى على أنغام الزفات المتنوعة.

بعد تبادل المشروب المُجهز خصيصا للعريس وعروسه وتقطيع الجاتوه الكبير إيذانا بدخول حياة جديدة ملؤها الفرح والأيام الحلوة، تغادر العروس برفقة عريسها بعد أن ترتدي عباية سوداء تُخفي زينة وجهها وجسدها وتغادر القاعة برفقة عريسها إلى سيارة فارهة يتعمّد الكثيرون تغطية زجاجها بالألوان والرسومات فلا يكاد يظهر شيء بداخلها لتصل بهم أخيرا إلى عش الزوجية.

غرائب وطرائف العروس

كثيرة هي الغرائب والطرائف التي تشتهر بها البلدان، واليمن أحدها، ونذكر منها الأهم والأغرب:

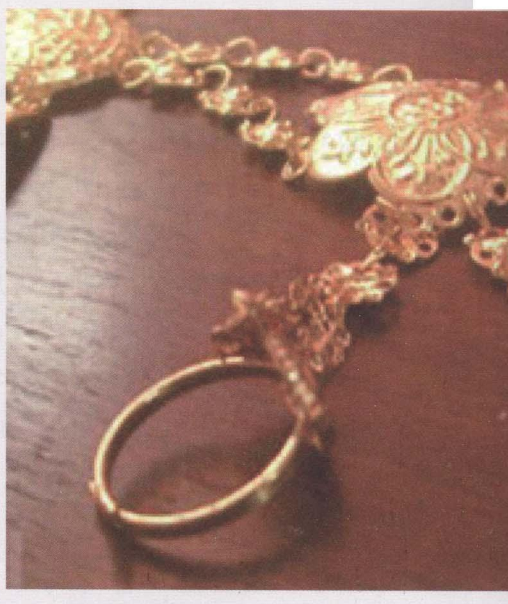
في اليمن ما إن تطأ العروس عتبة منزل الزوجية بقدمها حتى يسارع العريس بوضع قدمه على قدمها، فإن سحبت العروس قدمها بسرعة كان معنى ذلك أن إدارة البيت بلا منازع ستكون لها، وإن أسرع العريس بالضغط على قدمها كان هو سيد البيت في كل صغيرة وكبيرة.

في اليمن أيضا هناك عروس مهرها مليون لايك على صفحات الفيسبوك، وهي ابنة سالم عياش والذي اشترط على الشاب أسامة القدمي(العريس)جمع مليون لايك على صفحات الفيسبوك مهرا لابنته وترك له مدة سنة كحد أقصى لإنجاز الشرط ويزف إليه ابنته.

جاءت هذه الخطوة الغريبة وبتصريح من والد العروس لمساعده الشباب اليمني على الزواج، خاصة مع «الظروف الاقتصادية الصعبة»، والعوائق التي تواجه الشباب في جمع قيمه المهر التي تساوي أكثر من «مليون ريال» يمني، وهو ما يعادل 5000 دولار أمريكي تقريبا. وأضاف والد العروس قائلا: «أردت أن ألفت انتباه الناس إلى غلاء المهور والمشاكل التي يواجهها الشباب عند التقدم للزواج، وحظيت على هذا التركيز بنشر قصتي في عدد مختلف من المواقع الإلكترونية والقنوات».



يوم العُرس



كانت نهايته تراجيدية وهو في سن الـــ 38 حينما هوت به عربته من أعالي جبال الأنديز

الفوتوغرافي السويسري فيرنر بيشوف

يوثق جماليات الزمن الحزين



سيخوض الفوتوغرافي السويسري فيرنر بيشوف غمار هذه الحياة المحطمة بمهالك الأقدار بشجاعة ووعي فني استثنائيين. كانت الحرب العالمية منطلقها بحيث إنها ستدفعه إلى الخروج من طمأنينة الاستوديو والصور الجامدة إلى شوارع الدمار حيث سيلاقي الواقع التراجيدي للحرب وتأثيرها الضار على الإنسان، وحيث سيصادف أيضا الحياة وهي تصارع بشراسة الموت، وحيث سيكتشف جمالا مختلفا يقدم تجلياته المؤلمة والمثخنة بتشكيلات الجراح والضوء وظلال الآلام، ثم أخيرا سيخوض بقايا هذه الحياة وهي تحتضر بنهايته التراجيدية وهو في عمر 38 سنة. حينما ستهوي به عربته من أعالي جبال الأنديز إلى هاوية وادي سان ميغيل. وبذلك يكون الفوتوغرافي السويسري فيرنر بيشوف قد حضر في هذه الحياة كنيزك من الجمال. يشبه كثيرا رامبو عداء المسافات الشعرية السريعة الذي اختار بدوره أن يسير صوب النهاية المفاجئة والفاجعة، على مقاس الكائنات السريعة العطب.

سعيد بوكرامي

ناقد - المغرب



ارنست هاس: «يمكن مقارنة فيرنر بيشوف بصوره الفوتوغرافية، فقد كان دائما متناغما باتزان معها. ومرهف الحس، لكن بتحكم ودقة. تصبو الصور التي التقطها إلى المطلق – مزيج من الجمال والحقيقة.. حجرة تصبح عالما، وطفل يغدو الأطفال جميعهم، وحرب تتحول إلى الحروب كلها».

بين ولادته سنة 1916 وانحداره إلى الهاوية في البيرو رفقة صديقه الجغرافي في 16 مايو 1954 كان يلاحق جماليات الزمن الحزين، رغم أن الزمن كان قصيرا إلا أنه خلق امتداده وخلوده بواسطة الصورة الفوتوغرافية التي جعلت منه نموذجا فنيا في الحياة والإبداع.

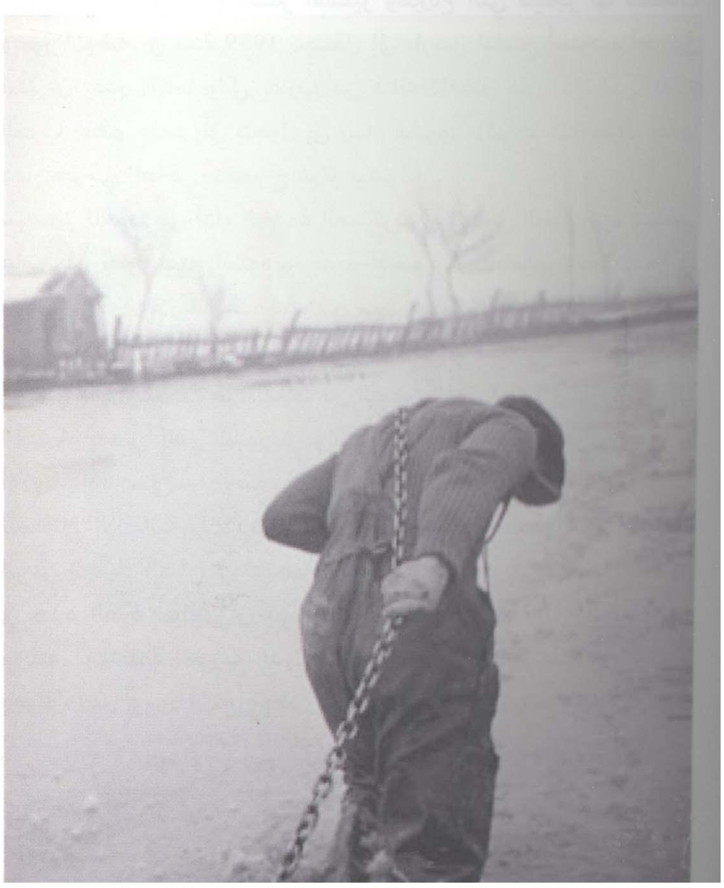
تميزت مرحلة فيرنر بيشوف المستقرة بالبحث عن أشكال جديدة وأبعاد مختلفة ذات منحى مطلق بالأسود والأبيض، والضوء والظل، كان بحثه معطاء وبحيث مكنه من الانضمام إلى وكالة ماغنوم الشهيرة، والتي طلبت منه القيام بروبورتاجات عديدة، كما لو أنه كان يشعر بأن أيامه معدودة. كان فيرنر موهوبا وذكيا في اختيار موضوعاته الفوتوغرافية التي تأسر الناظر بشكل لا يصدق، فهي تشكل تحديا بصريا فاتنا لا يمكن مقاومة جاذبيته.

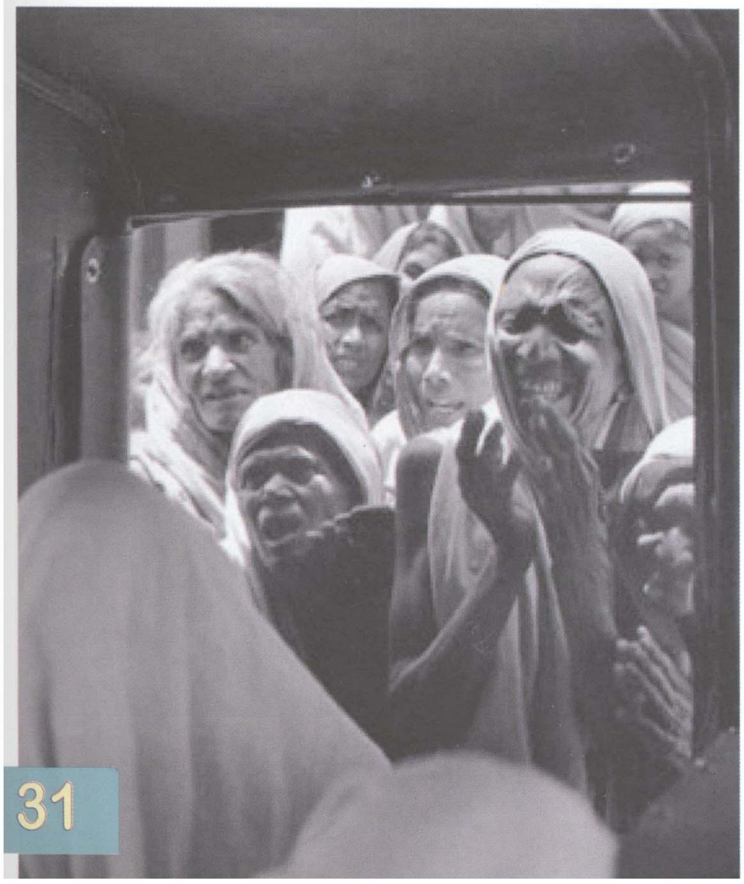
هذه الأناقة والغزارة في صوره وكذلك مهارته الفنية الهائلة لم تمنعه من مواجهة مأساة الحياة وتسمية الأشياء بمسمياتها متفوقا في التعبير في صوره عن المعنى الكلي للحياة. وحتى وإن كانت بعض صوره عن المجاعة في الهند قد حركت له في قلب الدولار، فبعد روبورتاجه المصور عن المجاعة في ولاية بيهار في الهند، أرسلت الولايات المتحدة المعونة الغذائية إليها، وإذا كانت صوره لما بعد الحرب في أوروبا واليابان، لم تتمكن من تخفيف قبضة الحرب الباردة، فإنها على الأقل أججت الوعي بالكوارث المترتبة عليها كالفقر والتشرد والخراب المعنوي والمادي بحيث إن فيرنر تمكن من إعلاء صراخ اليباب.

الكثير من الصور التي التقطها ستبقى خالدة إلى الأبد، فإذا كان فيرنر يعتبر أسطورة فليس فقط بسبب وفاته المفجعة والمفاجئة، بل بسبب عبقريته، وإنسانيته التي منحها طوال حياته للمنبوذين والمهمشين والفقراء.

ولد فيرنر أدلبرت بيشوف في زيوريخ بسويسرا في26 أبريل 1916 في عائلة ثرية. والده كان يدير معملا للأدوية. عندما كان عمره 6 سنوات، انتقل والداه إلى والدشوت الألمانية وبعد فترة وجيزة توفيت والدته.

ترعرع فيرنر اذن في ألمانيا وسرعان ما ظهرت ميوله إلى الرسم والفن، وخاصة الفوتوغرام. في العام 1931 دخل مدرسة تكوين الاساتذة نزولا عند رغبة والديه للاشتغال بوظيفة التدريس، لكنه غادر بعد سنة واحدة لعدم وجود رغبة لديه في ممارسة التدريس.





«هناك أوقات في حياتنا نرغب في الركض بعيدا عن كل شيء، ولأننا لا نستطيع ذلك نقضي أوقاتنا في التجول من الفجر إلى الغروب»

من يوميات فيرنر



كان فيرنر يعبر بصوره عن حياته السريعة والقصيرة التي تحولت إلى أسطورة مديدة

كان فيرنر يعبر بصوره عن حياته السريعة والقصيرة التي تحولت إلى أسطورة مديدة

تمكن من التسجيل في مدرسة الفنون التطبيقية في زيوريخ متخصصا في الفنون التخطيطية، لكنه عن طريق الخطأ سيحضر في العام 1933 دروس هانز فينسلر في فن التصوير الفوتوغرافي التي بدأت في السنة نفسها. سيواصل فيرنر بيشوف دراسته حتى العام 1936. وسيميل إلى تصوير الطبيعة الجامدة من قواقع ونباتات. وسريعا ستتجلى موهبته، بحيث سيعلق أستاذه على أعماله الأولى قائلا: "فيرنر يكتب بالضوء". في العام 1936 سيفتتح في زيوريخ - ليمباش، استوديو للتصوير الفوتوغرافي والتصميم الغرافيكي، الذي سيستغله كمسكن أيضا. سيتكلل عمله بالنجاح، وسيصبح متعاونا مع مجلة كرافيك في زوريخ ودار النشر أمستيز وهيردغ التي سينجز لها ملصقات وصور الموضة. في سنة 1939 سينتقل إلى باريس ليفتتح أستوديو آخر وفي نيته أن يصير رساما ولكي يقترب من فنانه المفضل مان راي. لكن اندلاع الحرب حطم حلمه بأن يتحول إلى رسام مشهور. (ثم جاءت الحرب ومعها دمار «برجي العاجي») يصرح فيرنر بيشوف.

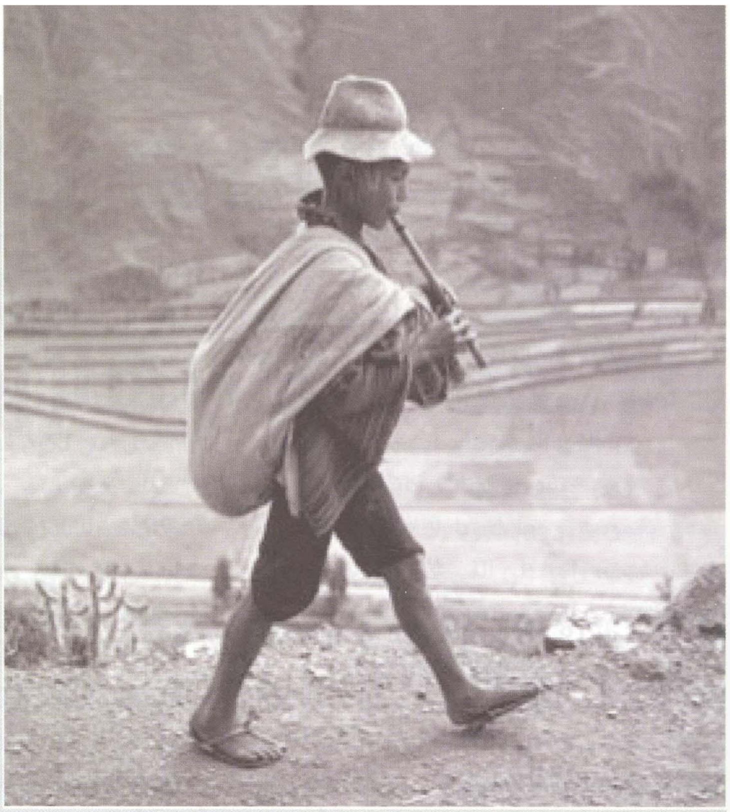
سيضطر للعودة الى أداء الخدمة العسكرية في الجيش السويسري، سيمضي عامين ثم يعود لفتح استوديو جديد للتصوير والتصميم. وبعد العمل في مجال الإعلان والأزياء لعدة سنوات، سيبدأ في العام 1942 تعاونا طويلا مع مجلة «أنت» سيهتم أولا بالطبيعة الجامدة، ثم سيتحول إلى البورتريهات كما سينشغل بالبحث عن العلاقة بين الضوء والفوتوغرافيا. سيقوده ذلك إلى الاهتمام بقضايا الفن السوريالي وإشكالاته الجمالية. لكن أهوال الحرب في أوروبا عامة وسويسرا خاصة، والتي ستدفعه إلى تكريس صوره الفوتوغرافية للمعاناة الإنسانية، للتنديد وخلق صدمة عاطفية للمساهمة في زيادة الوعي بمخاطر الحروب ونتائجها المدمرة ماديا ومعنويا.

في هذه الفترة سيقرر أن يصبح صحافيا ومصورا صحافيا وبتكليف من مجلته، والمنظمة الخيرية الدولية السويسرية «شفايتزر سبيندي» سيقوم بجولة داخل أوروبا المدمرة بعد الحرب، حيث الأطفال يتسولون بين الأطلال

خاض فيرنر بيشوف هذا السباق المجنون من أجل الانعتاق من قيود الزمن الحزين بشجاعة، مكرسا أوقاته لبلوغ الذروة الفنية



فيرنربيشوف مع الكاميرا



الأسطورة التي أرادت أن تكون آخر صورة التقطها قبل سقوطه من حافة الوادي هي صورة طفل يعزف على الناي.
ظلت هذه الصورة الأيقونة تتداول عبر أنحاء العالم معبرة عن مسار وروح فيرنر بيشوف السحريين والمؤلمين. كانت الصورة رسالة بأن العالم لا يحتاج إلا إلى الأمل والجمال والعدالة، ومحاولة لتنبيه النظام العالمي إلى أنه يسير في نهاية المطاف إلى مصير من البؤس ومزيد من الوحشية إذا استمر التمييز والإفقار والاضطهاد.

أيتاما وفقراء، وحيث البشر هائمون كأشباح أو ظلال. سيركز بشكل رئيسي على وجوه الأطفال لعرض اضطرابهم النفسي ومعاناتهم اليومية.
«كان علي أن أغادر، لأتعرف على الوجه الحقيقي للعالم. حياتنا الصغيرة المريحة تمنع العديد من الناس من رؤية البؤس الهائل خارج حدودنا».
«عندما أتأمل في منزلي، الصور المرهفة والمنتقاة بعناية التي التقطتها قبل الحرب والتي كانت محط الثناء من طرف الجميع أشعر بالحزن أمام ما شاهدته من مئات الآلاف من البؤساء الذين يعيشون الفقر والحرمان التشرد اليومي ويحتاجون الى المساعدة العاجلة» ومن هنا سينطلق في رحلات متعاقبة إلى ألمانيا وإيطاليا وهنغاريا وهولندا وبلجيكا وفلندا وإيسلندا... في أغلب الأحيان كان يسافر على متن دراجته الهوائية. وما بين 1950 و1951 سيرحل إلى الهند حيث سينجز سلسلة من الروبورتاجات والصور عن المجاعة

في بيهار نشرت في مجلة «لايف» الشهيرة. ثم سيسافر إلى اليابان وبعدها الى الهند الصينية لإنجاز روبورتاجات عن مصير عائلات ضحايا الحرب.
سيصرح في رسالة إلى والده برغبته في البقاء مصورا جوالا، مضحيا بالاستقرار والدفء الأسري: " ما لا تدركه يا أبي أنني لا أقوم بهذه الرحلة رغبة في أحاسيس جديدة، بل لتغيير كامل لكينونتي العميقة. تقول لي إن الوقت حان للعودة ومزاولة عمل أكثر استقرارا. أبي، لا أستطيع، لا أستطيع أن ألتقط صورا لأحذية جميلة ". في سنة 1954 سيسافر إلى أمريكا الجنوبية وبالضبط إلى المكسيك. في العام 1954، سافر إلى المكسيك ثم إلى «ليما» و«سانتياغو» في تشيلي، وعبر «بنما» أيضا. ومن هناك ذهب إلى «كوزكو» في البيرو لإنجاز روبورتاج، كان من المفترض أن يتحول إلى فيلم عن النساء. سيزور موقع الإنكا في ماتشو بيتشو الذي أذهله. وعند عودته إلى ليما، رافق الجيولوجي الزوريخي علي سزيبسي، إلى الجهة الأمازونية من جبال الأنديز لإنجاز روبورتاج عن منجم الأنديز، لكن مرتفعات الجبال شاءت أن توقف مسيرته الحالمة، فقد تعطلت العربة التي كانت تقله، فهوت إلى أسفل وادي سان ميغيل في جبال الأنديز في 16 مايو 1954.
منذ أن ترسخت في أعماقه الرغبة العميقة في تحقيق العدالة ومواجهة البؤس والمجاعة والفقر، تبنى فرنر موقفا حاسما ليس كمصور صحفي، ولكن كشاهد متعاطف، لتنبيه الضمائر، فأصبح من المستحيل أن يغض المشاهد بصره ويخرس مشاعره عن صور مثل صور المجاعة في بيهار. مع الوقت، ساعد فيرنر البشرية العمياء على التمييز بين الحق والزيف وبين الظلم والعدالة.
لكنه لم يكن كاشفا للتراجيدي في العالم، وحتى في هذه الحالة لم يكن يسعى إلى تجميل صوره، ولا الى زخرفتها، ولا الى التدخل في صيغها الأولى. كان سعيه الى أن يقدم الإنسان في زاوية ووضع حقيقي حتى وإن كان بين الخراب. لم يزيف أبدا آلام الناس، كي يجعل صوره مؤثرة. ولم يدع إلى استخدام العنف لانتزاع الحقوق. كان يدعو إلى أن يكون الانسان إنسانا منسجما مع الطبيعة وجمالها. عرف كيف يعبر بالصورة الفوتوغرافية عن فوضى العالم خلال الحروب وخلال الأزمات الاجتماعية بعاطفة والتزام، مبرزا واقعا مضطربا وزمنا خاليا من الصفاء والسعادة.



التراث الخليجي والواقع العربي في الفرجات المسرحية بمهرجان الشارقة المسرحي

أتى مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي في الإمارات العربية المتحدة في دورته الأولى من 9 إلى 15 فبراير 2015 ليكون إضافة ثقافية مهمة يتمحور دورها حول تفعيل المسرح الخليجي لتكون فعالياته إضافة نوعية للمشهد المسرحي العربي.

وفي كلمة الافتتاح في قصر الثقافة في الشارقة قدم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة مشروعا مستقبليا للمسرح الخليجي أراده أن يكون أرضية جديدة للانطلاق بالمسرح العربي في الخليج كي يتحقق في وجوده وفق سياسة ثقافية منفتحة تنظر بعين الاعتبار إلى المتلقي، والاهتمام به والاحتفاء بالمسارح والفرق المسرحية.

د.عبدالرحمن بن زيدان
ناقد مسرحي - المغرب

ترأس اللجنة العليا المنظمة لمهرجان عبدالله العويس، وأحمد بو رحيمة مديرا للمهرجان، وعرف هذا المهرجان تقديم ستة عروض مسرحية من الكويت، والبحرين، وقطر، وسلطنة عمان، والإمارات العربية المتحدة، والسعودية، وتكونت لجنة تحكيم هذه الدورة من الفنانة جيانا عيد من سورية، د. سامح مهران من مصر، د. عزالدين بونيت من المغرب، د. فيصل جواد من العراق، والفنان عبد الله راشد من الإمارات العربية المتحدة.

وتماشيا مع قانون المهرجان فإن الفرق المشاركة تتنافس على مجموعة من الجوائز، وقد أبانت في عروضها المُقدّمة اختلاف اختياراتها الفنية أثناء تقديم تجربتها وفق المهارات التي تتوفر عليها، وعرفت هذه الدورة حضور تجارب تنتمي إلى حساسيات فنية قدمها الرواد مؤسسو الفعل المسرحي في الخليج العربي، كما قدمت فعالياتها بعض التجارب الشبابية التي كان لها حضور لافت في هذه الدورة اعتمدت على تقديم نصوص مسرحية محلية تناولت الواقع العربي بكل انكساراته، وما يحيط به من إكراهات، وتحديات، وحروب، وبعضها الآخر قدم فرجات مسرحية جربت مهارات في كتابة زمن الفرجة في فضاء العرض، وفي هذا السياق نقدم أهم المواضيع التي أعطت لكل عرض مسرحي خصوصياته في الكتابة، أثناء تناول ما يشغل الكاتب والمخرج، والفرقة المسرحية.

سؤال العبث بواقعية الحالات الإنسانية

قدمت فرقة المسرح الكويتي التي أسسها الفنان محمد النشمي العام 1964 من دولة الكويت مسرحية «صدى الصمت» للكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود إخراج فيصل العميري الذي أبرز دلالاتها الغارقة في فيض معاناة الكاتب نتيجة



مسرحية «صدى الصمت» فرقة المسرح الكويتي

مرارة الهجرة، والاغتراب، وفقدان متعة الارتباط بالوطن، والبحث عن الخلاص من العتمة النفسية وجراحات النفس نتيجة ضياع كل رابط يربطه بالتفاهم بالعالم.

هذا النص المسرحي مبني بلغة أرجعها الكاتب إلى مرجعياتها في الواقع، والتاريخ، ليرحل بها إلى الحديث عن تشتت ذهني فيه يغيب البناء الجدلي بين الأحداث، وبناء الشخصية، والمكان، والزمن. ومن هذه المكونات كان انكتاب هذا النص بغموضه وجعا لغويا لا يخضع إلا لوجع هذا التشتت، والتشظي الذي لا يمكن القبض عليه بسهولة بسبب أن عسر تشتته لبناء عرض مسرحي لا يساعد على تسهيل فهم عمقه الدلالي.

معنى هذا أن تحويل نص قاسم مطرود المكتوب بعبثية الأحداث التي حوله بانكساره إلى كتابة عبثية للواقع، جعلت المخرج يكتب العرض البصري بمقومات الفرجة البصرية التي تحافظ على تشتت المعاناة بحالاتها، وانكساراتها، فكان هذا العرض تحويلا لنص غامض إلى نص مفهوم شارك في بناء مكوناته طاقم فرقة انسجمت رؤيتها للعرض لإعطاء جمالية مدهشة قائمة على رتابة اللحظات مع المخرج فيصل العميري والسينوغراف محمد فيصل عبيد، والممثلين سامي فراج، وسماح، وعبد الله التركماني.

ما كان يحرك الكتابة المشهدية لنص قاسم مطرود في هذه الفرجة هو تبئير المشاهد على تيمة اللاتواصل بين المرأتين، وعلاقتهما بالحرب، والبحث عن لحظات السلم الضائع حيث كانتا تذكران موت الابن في الحرب، وتعيدان الحكي عنه بالهمس الخافت أثناء الحديث عن انكسارات العلاقات التي وضعت الحدود بين الناس عزلا للناس على الناس.

لكن حين يريد المخرج فيصل العميري أن يكتب هذه التيمات بصريا بإيقاع الدراما، وبلغة الفن وأدواته، فإنه اختار بعض الأدوات الفنية التي حبكت جمالية القرف والرتابة، والضياع بجمالية الصوت والصورة لتكون هذه العملية خدومة لنقل تيمات ما تقوله مواقف قاسم مطرود بخطاب الانكسار.

من بين هذه الأدوات ما يتعلق بالتقنية السينمائية التي كانت تتحكم في إيقاع الحركة، وتوقيفها، وتسيير حركات الممثلين سامي فراج، وسماح حيث يقوم الممثل عبد الله التركماني بتسييرهما بمنهجية المخرج في تسيير زمن العرض، فكان هو الممثل حين يكون قناة إخبارية وساردا يقدم لنا ما يقوله نص قاسم مطرود، وكان هو الدراماتورغ، وكان هو القابض على جمر اللحظات التي تحسب أنفاس الممثلتين وهما تغادران الدور لتدخلا في حالات انفعالية أخرى تفرضها شروط الحركة وهي تتحرك بين سواد الجدران، بكل ما يجعل عبثية اللحظات توافق ظلمة المكان الذي لم يكن محددا وهذا يذكرنا باللامكان في مسرح الطليعة.

داخل اللونين الأبيض والأسود يكتب النص دلالته البصرية بإيحاءات شكل الحالة وحالاتها النفسية في الأسود كعالم تجري فيه الأحداث ككوابيس لا ناظم بينها سوى التذكر الذي لا يفضي لأي نقطة تفاهم، فالأسود هو حياة النص، والأبيض هو شعاع الأمل الذي يريده المخرج أن يكون علامة دالة على السلم أمام ساعة مرسومة ببياض مُحدّد بمربع أبيض على الجدار الأسود لتبقى المؤشرات على الزمن غير موجودة، وتبقى الصلاة مؤجلة إلى حين غير معلوم.

ما يميز نص عرض «صدى الصمت» لفرقة المسرح الكويتي أنه ينطلق من التنظير للعرض من داخل النص لمسايرة الاختيارات التي يقدمها قاسم مطرود لتسيير العلاقة بالفضاء، والتمثيل، والمتلقي، وما يريد من المسرح، ومع تقديم هذه التصورات على لسان الممثل عبد الله التركماني يكون الهدف هو إنتاج عرض يوافق جمالية العرض بالشكل الذي يناسب ما يريده المؤلف، ويناسب ما يرضى عليه المخرج جماليا وهو يقوم بتأثيث العرض بالكتابة الفضائية التي تعرف ما يناسب التركيبات بين الحالات حتى تبقى المواقف من الحياة، ومن المسرح، ومن الكتابة المسرحية ذات جدوى واضحة المعالم بتغريبية بريشت، وبعبثية يونيسكو وبيكيت، وتكون صرخة الموت في النص هي صرخة العرض الذي كتبته بإيقاعها الرتيب الآلة الراقنة، والمؤثرات الصوتية الحية، والإنارة كاتبة أزمنة الحالات التي ساير بها المخرج مع الممثلين الحديث عن الحب المستحيل بين المرأتين، ولجأ إلى تقديم مكونات الإخراج، من العرض الحي موظفا في ذلك تقنية التغريب لجعل العبث قريبا من واقعيته المحتملة.

«المرزام» مفردات التراث تكتب زمن الكساد

تحاكي مسرحية «المرزام» لفرقة مسرح قطر الأهلي التي تأسست سنة 1978 حياة مجتمع يعيش كساده التجاري، ويتحمل فقره أمام من يستغل هذه الظرفية للاستغناء أثناء التحكم في الماء كقيمة اقتصادية وحياتية مما أدى بهذا المجتمع إلى الانغلاق على صراعاته ومشاكله الداخلية، وهذا ما جعل طبقة جديدة تنفرز لتهيمن على ما تبقى من خيرات البلد باحتكار قوانين منع الناس من الدخول إلى التاريخ المعاصر.

تتمحور تساؤلات النص حول الكساد التجاري، والحديث عن السلطة، وكشف الظلم الممارس على الفقراء، والكسب السريع من قبل الطفيليين من التجار، ورفض الغريب الذي يسكن في بيت أصحابه الأصليين، وفي حمأة الصراع ينتهي الصراع بالنهاية الفاجعة بسؤال من يجلد من، وهل الغريب هو من أبناء الوطن الذين صاروا فيه غرباء؟ أم أن أبناء البلد ضائعون، مهمشون، لا يقدرون على تغيير ما بهم؟ وهذا ما رسم للصراع طريقة البحث في النص عن الذات المكتوبة بتاريخ البحر، وتجارة البحر.

في المسرح الخليجي ظل موضوع البحر، والغوص على اللؤلؤ والتحولات التي عرفتها دول الخليج العربي حاضرة في العديد من المسرحيات التي حفرت في التراث المحلي عن العلاقات التي كانت سائدة في المجتمع، وكيف انفرزت طبقات مستفيدة وأخرى محرومة، ومن كثرة رواج



موضوع البحر، والغوص فقد صارت هناك ثوابت تحكم إنتاجية العديد من المسرحيات التي كانت تتعامل مع هذا التراث وتسقط قضاياها المعاصرة على زمن الخليج العربي الحديث.

وحين يعود الكاتب المسرحي عبد الرحمن المناعي مع فرقة مسرح قطر الأهلي إلى هذا الموضوع في مسرحية «المرزام»، ويتخذ من موضوع البحر، والماء، والحب، والاستغلال، والاستفادة من أزمة الكساد قضايا لكتابة هذا النص فالسؤال المطروح على هذه العودة هو كيف تمت إعادة قراءة هذه المواضيع؟ وما الإسقاطات السياسية التي قام بها الكاتب للجمع بين تراث ينتمي إلى الماضي، وواقع ينتمي إلى الحاضر والمستقبل.

منزلقات العودة إلى الماضي لكتابة الحاضر كانت عملية محفوفة بتأويل ما ستعطيه هذه العلاقة من مشاهد تتحدث عن كساد الغوص، وظهور طبقة محرومة من الحياة حيث لم تعد تجد ما يضمن لها الاستمرار في الحياة، وهي المزالق التي أبان عنها النص وهو يقدم الغريب الذي جاء محملا بمصالحه لمحو ما كان والاستفادة مما سيكون، ثم تقديم شخصية المجنون التي تحتمل علاماتها كل التأويلات التي قد تفضي برؤية الكتابة إلى مواقف غير محسوبة أيديولوجيا حين يقدم نماذج نمطية يريد أن يجعل منها كلاما وفعلا بسكون الحدث، وهو يتحدث عن أم داود.

النص يحمل ملامح توفيقية للمتناقضات بين رموز تحتمل كل تأويل، وتعطي لبناء النص ما لا يبني النص إلا بغموضه الدلالي الذي يمكّن كل شخصية من الظهور والاشتغال في خط درامي واضح، وهذه قضية فنية وأدبية وحتى أيديولوجية وضعت الكاتب عبدالرحمن المناعي على محك تاريخي بتجربة كانت تتنامى بالإضافة النوعية للكتابة النوعية، وفي هذا النص تميل إلى إعادة النظر في ما وصلت إليه تجربته بعد عمر من الكتابة المؤسسة للفعل المسرحي في الخليج العربي بعامة، وفي قطر بصفة خاصة. لمواجهة التمزق الأسري الذي ابتلي به مجتمع صار يعاني من كساد تجارة اللؤلؤ.

يبقى عرض مسرحية «المرزام» الذي كتبه وأخرجه عبد الرحمن المناعي عرضا مغرقا في محليته، لغة، وموضوعا، ومراعاة لخصوصية الموضوع أكثر من مراعاة الانفتاح على التحرر من ثوابت المجتمع الخليجي حيث قُدم العرض بواقعية تحمل كل المكونات المحكومة بما تحكيه عن مجتمع فيه «سوالف» تقال بشكل لا يتغير، وشخصيات لا تتبدل وهذه مسألة تتعلق بمؤلف يحكم الإخراج برؤيته في علاقتها برؤية مخرج كتب منتجه ليضعه أمام جدار ثابت لا يخفي شيئا، الواقع، والفقر والغنى، والأصيل والدخيل، والضحية والجلاد، والصوت الآدمي، وعواء الكلب، ليبقى النص مع العرض حاملين لسؤال الكتابة عند الكاتب عبد الرحمن المناعي وهو يتحدث عن الكساد، وعن الكلب الذي ينهش المجنون، وعن هذا المجنون، وعن بداية «سالفة» جعلت الرجال يحكون فصولها لتبقى المرأة ضحية كل السوالف. ويبقى نقد الكساد يحمل إشارات غامضة لموضوع يحتاج إلى أكثر من عين لترى عمقه الذي ظل لهفان إلى بناء متماسك يوضح هذا العمق برؤية الكاتب المخرج.

مسرحية «النيروز» أو الطقوسية

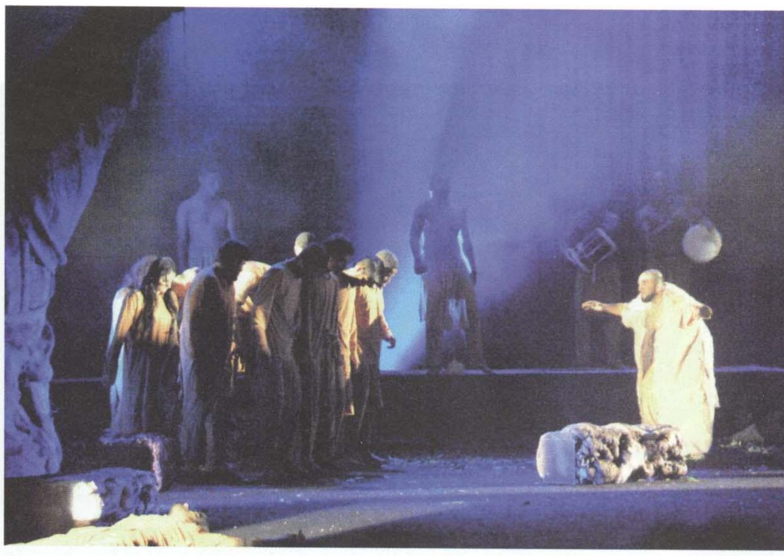
قدمت فرقة مسرح مسقط الحر من سلطنة عمان مسرحية «النيروز» وهي من تأليف عبدالله بن مبارك البطاشي، وإخراج جاسم البطاشي، والتيمة الأساس في مضمون هذا العمل هو «لا مكان للاستعباد» حيث كل شخصية إلا ويحرسها الغضب وهي تختبر إحساسها المحدود، والمحاصر بالخصومات والضربات القاضية حيث في المكان توجد القرية، والنساء، والثورة. وقصة الحب المحاصرة بالوجع والتقاليد الجارحة، وتوجد الأسطورة والخرافات والواقع الآني الضاغط.

واختيار هذه التيمة لم يكن اعتباطيا لأن النص مكتوب في مسرح طقوسي أدخل فيه الكاتب العديد من الأحداث اعتمادا على بناء درامي جديد كان يُمسرح ما هو أسطوري كي يغذي طقس العرض ببعض أصالته الغائبة لا سيما أن طقس النيروز يحيلنا على «قريات» بكل ما يحمله من دلالة رحيل المزارعين من مزارعهم إلى البحر لتقديم القرابين، ويحمل دلالة الاحتفال بالختان، كما يحمل دلالة الصراع بين الثيران، ومن هذا الطقس العماني الأصيل استثمر الكاتب والمخرج معا دلالة هذه الظاهرة الشعبية المحلية لتجسيدها فوق الركح مسنودة إلى بعض المفردات التاريخية والواقعية المعاصرة.

تأخذ بداية العرض شكلا طقوسيا قادما من عمق التراث المحلي ومن تمظهرات الطقسية في مجتمع زراعي يؤمن بعظمة البحر، وجبروت الإنسان، ويؤمن بالتطهير بهذه الطقوس، وهو الشكل المحرك للجوقة المجسدة للحالات حين تتدخل وسائل أخرى توفر للطقس خاصياته، بالرقص، والدخان، والبخور، ووحشة المكان، والحضرة، والزغاريد، كفواعل تكتب زمن الموت والحياة وتجسد المعاناة التي تبقى موزعة بين الوجود والعدم، وهو ما عبرت عنه قولة النص الأساسية حين يسود الظلم والعسف فتقول إنّ «لكل شعب قتيل».

بناء هذا النص كانت تحركه الإيقاعات بين مشاهد معتمة، تنقل المجاميع بحركات الجسد المسكون بحالات تعبيرية بقدر ما كانت تحيل على الجسد بقدر ما كانت تحيل على مرجعية العلاقات التي قسمت المجتمع إلى من يخضع للاستعباد، وآخر صانع أدوات هذا الاستبداد، وآخر يحلم بالحرية.

يسير العرض بما يقوله نص المؤلف نحو الدلالة التي تدعو إلى ترك الماضي إلى الماضي، وترك الأسطورة إلى الأسطورة، لكن المجسمات الرمزية، وتنقلها على إيقاعات تكرر الإيقاع يعني الحفاظ على الماضي والأسطورة أثناء الرحلة التي تبني الزمن الفرجوي وتعيده إلى أصوله الأسطورية





من عروض المهرجان

الباقية في البنية الشعورية واللاشعورية لمجتمع تحركه علامات الماضي، ولا تترك له مجالا للانتقال إلى الرؤية المستقبلية الممكنة.

عرض مسرحية «النيروز» إحالة واضحة على التراث العماني، وتوظيف له لكتابة نص مسرحي كتبه جماليا المخرج والسينوغراف طاهر الحراصي مما جعل اللوحات تشكيلا بصريا للحظات القوية في تحريك المجموعات والمجسمات والإيقاع الأفقي الضابطين للتغيير الحركي.

يبقى نص «النيروز» اختبارا لتيمة شعبية جسدتها مجاميع شبابية جاء بها الإبداع لاختبار خصبه، وغضبه، وحديثه عن مجتمع لايزال يعيش طقوسيته الخاصة في لاشعوره، ويمارسها في حياته اليومية.

«بعيدا عن السيطرة» مغامرة تركيب صور المشاهد

يقدم عرض مسرحية «بعيدا عن السيطرة» لمسرح الطائف السعودية تأليف فهد رده الحارثي إخراج سامي الزهراني، العديد من القضايا المتعلقة بكتابة النص وبإخراجه للملاءمة بين المشاهد، وما تقوله اللوحات الفنية التي سعى النص إلى جعلها حاملة لما يريد تقديمه متخيلا باللعب المسرحي والكوريغرافي الذي كان تزيينيا لبداية العرض، وكان تقديما للمشاهد بما يليق بفرجة بصرية تبحث عن وحدة عضوية تقرّب ما بين هذا التزيين واللعب المسرحي والرقصات، والتمثيل القائم على التمثيل داخل التمثيل كأنه يسير وفق تقنية الكتابة البيرانديللية وما يرافق ذلك من تشكيل بصري يساعد على إضفاء مسحة جمالية للعرض تخفي بعض ملامح «داريو فو» في بناء الشخصية اللاعبة والملعوب بها.

يقوم هذا العرض على تقاسم البطولة بين فهد وبدر الغامدي وممدوح الغشمري وعبدالرحمن المالكي لتشخيص فكرة خروج مجموعة من الشباب من بين أوراق رواية أستاذهم لممارسة حياتهم التي ستعرف تحولات ملحوظة في بناء الأحداث. هذا العرض الذي يشي بمجموعة من الملاحظات الأساسية تتعلق أولا بأن فرقة الطائف قد أعلنت عن تحقيق منظور جديد للممارسة المسرحية في السعودية، ثانيا أنها راحت تُجرب وسائط فنية جديدة لإنتاج العرض المسرحي بكل تقنيات اللعب المسرحي، وخيال الظل، والأداء الواقعي، والتحرك في مساحات متعددا بسرد يحتاج إلى تركيب دلالي مترابط العناصر والمقومات.

يقوم العرض على فكرة أساسية تقول «من ذاق طعم الحرية لا يبرحها» لكنها فكرة لم تجد انسجاما مع «تحول» الشخوص التي خرجت من معانيها، ومعاناتها لتغادر الفضاء الروائي لتبدأ في الاشتغال بشغفها على ما هو واقعي وهي تقرأ رواية أستاذها الكاتب المبدع المفكر الذي عادوا إليه بعد أن فارق الحياة، وترك نتاجات سردية لافتة، لكن النص يقحم شخصية الحلاق الذي كان طبيبا وهو العارف بأسرار الناس والحياة والمجتمع، ويقحم شخصية الشاب حامل وردة الحب المفقود، وأقحمت حفار القبور، وكل هذا يحتاج إلى روابط قوية يمكنها أن تحقق الوحدة العضوية لبناء النص لإبلاغ ما أراد المؤلف تحقيقه وهو يقول مخاطبا الجمهور: «اقبضوا على شخصياتكم، لا تدعوها تهرب منكم فلا تعود لكم»، وهو ما برره المخرج نفسه حين قال عن إخراج هذا النص إنه «علامات وضعت خصيصا كي تخرج من مسارك كل الأشياء، تصبح مشوهة، مكروهة عندما تخرج عن سياقها فلا تعبث معها».

«جروح» تكتب زمن المتناقضات بلغة التراث

قدم مسرح أوال من البحرين مسرحية «جروح» للكاتب الإماراتي إسماعيل عبد الله وقام بإعدادها وإخراجها عبدالله سويد محافظا على مضمون المسرحية المستمد من بيئة شعبية تعرض قصة عائلة تتكون من خمسة أفراد، تتصارع حول ميراث الأم مريم بن مانع التي تعيش مع المرض الذي ألمّ بها وتقوم ابنتها أروى برعيتها والسهر على راحتها.

المسرحية تتناول صراع بني البشر على المال، أما عمقها الدلالي فيريد الحديث عن مبادئ الشرف، والشهامة، والرجولة، والوفاء مقابل من يضع نصب أعينه الاستحواذ على ميراث الأم، والحصول على نصيبه من الإرث، وتبدأ خيوط الحكاية تتعقد حين بدأت تدور حول الأم الكثير من الشكوك نتيجة علاقتها المزعومة برجل غريب كتبت له ما تملكه، وكلما زاد طمع أفراد الأسرة شرها إلا تتشابك خيوط العلاقة بينهم وبين الأم التي ظلت محافظة على سر العلاقة التي وسمها البعض بالخيانة، لأن الأم لم تحترم أخلاق الأسرة، لأن مع سكوتها المطبق تفوح علامات الخيانة حفاظا على أسرارها.

ولفك لغز صمت الأم مريم بن مانع وتوضيح علاقتها بهذا الغريب يتم استحضار الماضي للكشف عن أن هذا الغريب أنقذها وأنقذ شرفها حين تعرضت لاعتداء من قبل من أراد سلب شرفها، وهو عمل بطولي لشهم كان من دون مقابل.

المسرحية تتحدث عن عجرفة أب الأسرة عجلان، وتتحدث عن عقوق الابن الذي ينتظر وفاة أمه ليكسب ميراثها، وتستحضر عمته غبيشة، وجوهر المكّار، اللعوب العارف بقواعد النصب والاحتيال، واعتبار الابن سند ثمرة شهوة الخطيئة المدنسة، وتنتهي المسرحية بكشف المستور بفلاش باك يفسر صمت الأم التي تعرضت للهجوم من قبل قطاع طرق أنقذها بشرف بوكتارة بدون جزاء وبدون مقابل.

لقد أخضع المخرج ما كتبه إسماعيل عبدالله إلى منهجه في الإخراج، ووظف توزيع الفضاء



جوائز المهرجان

- أفضل مؤثرات صوتية وموسيقية: صدى الصمت «عبدالله التركماني» الكويت.
- أفضل إضاءة: صدى الصمت «فيصل العبيد» الكويت.
- أفضل ديكور: جروح «عبدالله يوسف» البحرين.
- أفضل ممثلة دور ثاني: جروح «شفيقة يوسف» البحرين.
- أفضل ممثلة دور أول: صدى الصمت «سماح» الكويت.
- أفضل ممثل دور ثاني: جروح «أحمد المجلي» البحرين.
- أفضل ممثل دور أول: لا تقصص رؤياك «مروان عبدالله» الإمارات.
- أفضل تأليف: لا تقصص رؤياك «إسماعيل عبدالله» الإمارات.
- أفضل إخراج: صدى الصمت «فيصل العميري» الكويت.
- جائزة لجنة التحكيم: جروح «البحرين».
- أفضل عرض مسرحي: لا تقصص رؤياك «الإمارات».

إلى ما يخدم مضمون الحكايات برمزية وضعت الأم في قفص مكشوف يدل على أنها محاصرة بين قضبان وليست جدران غرفة، وتم توزيع الحوارات بالشكل الذي يناسب كفاءة الممثلين الذي وظفوا قدرتهم الانفعالية لتقمص أدوارهم، فكانت الأحداث تتحرك بسرعة، وكان التمثيل الانفعالي يقرب المحكي من واقعيته، وكانت اللهجة البحرينية وقدرة الممثلين تعطي للعرض جمالية الأداء الواقعي للكشف عن صراع الإخوة الأعداء في زمن لم يعد يعترف بالوفاء مقابل الشره والطمع المرضي الذي ينخر كيان المجتمعات المحافظة.

«لا تقصص رؤياك» زمن مواجهة التعصب وكشف خلفياته

قدم مسرح الشارقة الوطني من الإمارات العربية المتحدة مسرحية «لا تقصص رؤياك» من تأليف إسماعيل عبد الله وإخراج محمد العامري، وهو عمل يحمل كل معاني التجريب المسرحي لكتابة زمن مواجهة التعصب، وكشف خلفياته دراميا، وجعل الكتابة التزام ما لم يلزم حين يغامر النص في الكتابة عن العنف بلغة كلها مجازات وصور بلاغية تتكلم عن الإرهاب، والتلاعب بالدين.

لقد اختار الكاتب إسماعيل عبدالله أقوى اللحظات والصياغات الشعرية لكتابة السؤال الذي رافق كل لحظات البحث عن جواب يفهم به كل الأحداث التي ترافق تطور التعامل مع الفكر الديني، والحشاشين، والدراويش، والمثقفين المزعومين الذين يمثلون دور النخبة، وكان تكرار الحوار في العرض أساس بناء عنف اللحظات التي أرادها مع المخرج أن تكون أدوارا تلعبها فيها اللغة الشعرية داخل المشاهد مهمتها في نقد المجتمع لغة وعلامات، وحين يتم هذا التكرار الوظيفي «سنعود ونسود» ستكون التعبيرات الحركية الجماعية تغييرا للألوان بصوت الرصاص وهو يكتب زمن البحث عن الجواب الذي أفصح عنه زمن العنف، والسخرية، وهما يتحدثان عن الفكر الغيبي الذي كونته المجتمعات السائرة نحو حتوفها بالإرهاب.

تبدأ رحلة اللغة وحوارات النص مع حركة العربانة، وبداية صرخة البحث عن الفردوس المفقود، وكلام الصوت الجماعي يردد: «هنا الموعد والميعاد والموعود» هنا القاصد والمقصود، وهي لحظة الكل فيها يبحث عن لحظة يبارك فيها الفجر المبين، وكل هذا الكلام كان يحدث في لعبة الستار بين الممثل والممثلين. والكل يعيش توسلاته النادبة السائرة نحو توتر اللحظات بعد الأمر القائل «أقصص رؤياك»، وأسلوب الندبة لفهم المنام كمدخل للتفسير والتأويل حتى يبتعد الجواب عن غضب الرب.

لا تخلو المسرحية من نزوع ظاهر نحو جعل الكتابة المشهدية تحريكا للعربانة، وتحريك الممثلين على إيقاع تحرك البقع الضوئية وهي تتدخل في نقل المشهد إلى المشهد الموالي حتى يكون كل الجواب عن الأمر دعوة إلى معرفة ما يجري في الواقع، وهذا ما تدرج به الكاتب إسماعيل عبدالله من نص المقدس إلى نصوص أخرى كانت أكثر انفتاحا وقدرة على تحويل الشخصية العادية في قضايا النص - إلى شخصية درويشية خلقها المريدون المنافقون لتصبح لعبة تكشف عن الخواء الفكري لزعيم يرحل من الشيء إلى نقيضه فتسخر الكتابة من هذه الزعامة الورقية المتناقضة بمواقفها المهزوزة، والتي ترحل من الموقف إلى نقيضه بمبررات خالية من المبررات الموضوعية والتي ترحل من الموقف إلى نقيضه من الإيمان إلى الكفر، ومن اليسار إلى اليمين، ومن المقدس إلى المدنس لتجد نفسها أمام هؤلاء المريدين، أو تلفي نفسها داخل نقاشات عقيمة للأيديولوجيين، والمتكلمين المحكومين بمرجعياتهم البنيوية، والسياسية، والأنتروبولوجيين من دون أن يجدوا جوابا عن سؤال الإفتاء في الحلم، وسؤال التناقضات التي يعيشها المجتمع كإشكالية يحبل بها الزمن العربي.

قوة النص تكمن في قوة الكتابة الركحية الموزعة بين الأماكن المتنقلة بالعربة من الدلالة الزمانية إلى الدلالة المكانية، لترسم حيوات الفكر، وفشل النخبة، الموزعة بين الحانة، والمرقص، والمقهى، والمسجد، والتكية، وكل هذا كان يجعل من الديكور دالا على كل دلالاته المتحولة إلى نص مفكر يتحرك بما يريد أن يقوله كلام النص، ويفكر في كل دورة من دورات الزمن العربي بدءا من خضوعه لسلطة الانتقال من مرحلة الرحلة، إلى بناء التناقض وصولا إلى التعبير عن مشرع النخبة المتناقض الذي أصابه الوهن والصراعات الهامشية التي لا تقترب من عمق التناقض، وهو ما قرب الكتابة من هذه الهامشية لجعلها مركزا للكتابة الدرامية.

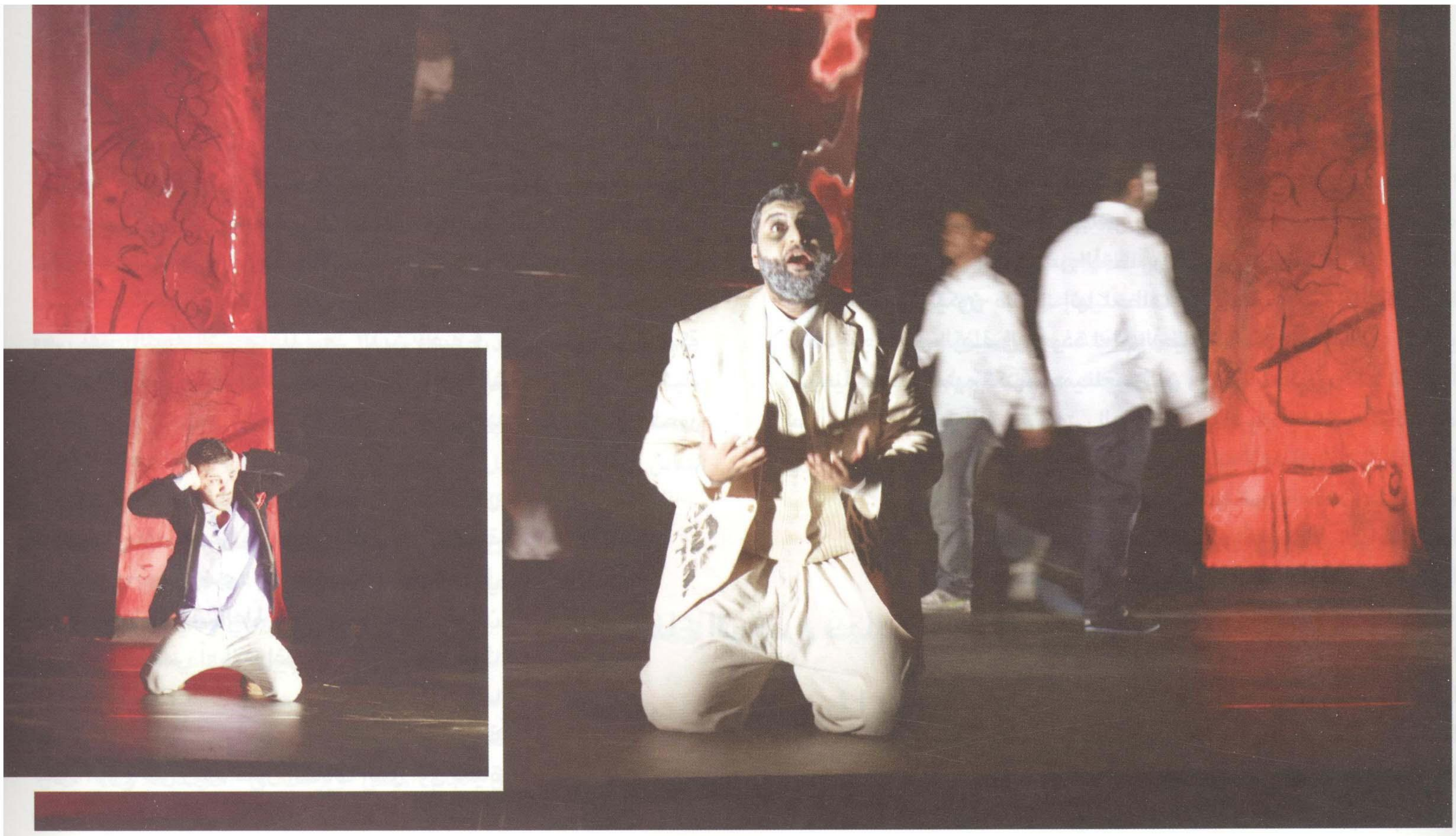
نص «لا تقصص رؤياك» لا يحتاج إلا إلى المعاني التي تكتبها الملاءمة بين نص الكاتب إسماعيل عبد الله ونص المخرج العامري حتى تجلي أعماقها الدلالية وهي تبحث عن الخلاص الممكن من الإرهاب بالسخرية من المثقفين الشكليين الذين يحيون في صراع الإيديولوجيات، ومباركة زعيم الحشاشين الذي يردد «أنا زعيم سلالة الحشاشين»، والمريدون يرددون «الزعيم المنتظر إنه زعيمنا» وبالمقابل، يوجد الفقراء وهم يبحثون عن الطعام والماء، والجياع الذين لا ينامون، وهناك مشهد الضرب على الدفوف، والحكي المتراكب مع لعبة الستارة، والسفر في سيارة مفككة بمقود مبتور من محركه.

طبعا وبعد التنافسية التي حكمت حضور الفرق المشاركة في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي في الإمارات العربة المتحدة في دورته الأولى يتأكد التباين الفكري والفني بين هذه الفرق، ويتأكد توزع الفرق بين اللغة الفصيحة واللهجات المحلية، وتبقى العديد من التيمات حاضرة بقوة دلالية واضحة مرة، وخفية مرة أخرى تتكلم بما يعيشه الخليج العربي من متناقضات لايزال التفكير فيها مسرحيا حاضرا بصوره، وعلاماته كمفردات تراثية تم استثمار وظيفتها الاجتماعية لتصير وظيفة فنية، وتبقى هناك نزوعات نحو الدخول في تناقضات أخرى تمس جوهر المجتمع العربي في علاقته بالإرهاب، والصراعات الطبقية، وحضور المرأة كضحية لهذه المتناقضات.

وبهذا يمكن القول إن مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي في الإمارات العربية المتحدة في دورته الأولى يعد اختبارا حقيقيا للإنتاجية المسرحية في الخليج العربي، كما أنه يعتبر إحدى التظاهرات التي يمكنها أن تتطور نوعيا باختيار العروض الحافلة بالتجريب المسرحي الجديد للمسرح الجديد وهو يختبر مهاراته برؤى جديدة تسهم في تحريك المسرح العربي لفهم الواقع العربي.



اعتمدت العروض على لغة الجسد



الإضاءة حققت بعدًا جماليًا من خلال تمازجها مع التشكيل الثابت للديكور

«الزيارة» عرض كويتي يعبِّر عن معاناة الإنسان

يعيش الإنسان باحثا عن الحب والعدل وقيم عديدة، لكنه في لحظة ما ولمشيئة الله قد يفقد من أحبه.. الأم، والأب، والزوجة، والأبناء، بل قد يفقد عالمه وذاته.

حول ذلك المعنى يدور عرض الزيارة الذي قدمته فرقة مسرح الشباب التابعة للهيئة العامة للشباب والرياضة بالكويت وذلك في الدورة الخامسة عشرة لمهرجان المسرح الكويتي. والعرض من تأليف وإخراج نصار النصار.

ويدور العرض في إطار غير تقليدي من خلال مجموعة من الشخصيات وجدت في مكان واحد ويتضح أنهم لا علاقة فيما بينهم . مجموعة وجدت وكأنها قذفت إلى الجحيم لتذكرنا بمسرحية سارتر جلسة سرية أو حتى بمفهومه الوجودي «الجحيم هو الآخرون» إلا أن جحيم نصار النصار يختلف فلسفيا مع جحيم سارتر وإن كان يتفق معه شكليا حيث نجد أن المجموعة لا يتدخل أي فرد منها في شؤون الآخر إنما تبدو مشاعر ندمها وشوقها إلى عالمها الخارجي حيث يبدو الصراع نفسيا داخل نفس كل شخصية نتيجة لمعاناتها سواء لفقد الأحبة أو لأنها كانت تتوقف إلى أفعال أخرى في العالم الخارجي. ذلك العالم الذي نعتقد في البداية أنه عالم العقلاء مقابل عالم المجموعة التي نعتقد أولا أنها في مستشفى المجانين وهو ما يذكرنا بأكثر من عمل مسرحي مثل مسرحية بريخت مؤتمر غسل الأدمغة أو مسرحية خالد الصاوي حفلة للمجانين أو مسرحية سكان الكهف للكاتب الأمريكي وليام ساروبان.

د. محمد زعيمة

مدرس النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

رغم أن عمل بريخت يتناول الموضوع بشكل فانتازي وهو الاختلاف مع النصار إلا أن هناك اختلافا آخر في طبيعة الشخصيات ودوافعهم بل وعالمهم أيضا فعند بريخت لم يكن المكان مستشفى المجانين ولا الجحيم بينما عند الصاوي كان المكان هو المستشفى. أما عند الكاتب الأمريكي سارويان فتجمع الشخصيات بسبب احتجازهم في المكان المغلق وخلال الأزمة تتداعى مشاكل الشخصيات وهي نفس التيمة التي صاغها سعد الدين وهبة في مسرحيته الشهيرة سكة السلامة. إنه مسرح يقوم على لحظات تتداعى فيها الشخصيات وتبوح بأشياء لم تكن تبوح بها لولا الشعور بالرحيل، وإن كان عند نصار النصار الشعور بنهاية الحياة والعيش في عالم آخر.

ومن خلال تكنيك مشابه يتناول النصار موضوعه لكن شخصياته منفصلة عن الآخرين وكأن كل شخصية لا تشعر بوجود الأخرى. إنه عالم غريب نكتشف في النهاية أنه عالم الموتى، العالم الآخر. وهنا يتداخل عالمان عالم الموتى الوهمي أو الافتراضي مع عالم الأحياء حيث تأتي زيارة الزوج الذي مازال حيا لزوجته ولنكتشف أن كل ما يحدث ليس سوى أحداث وهمية نتيجة لتعود الزوج على زيارة مكان الحادث الذي أودى بحياة زوجته وآخرين. غير أن ذلك الاكتشاف لا يتم تأكيده إلا في النهاية أو قرب نهاية المسرحية.

ويطرح النصار خلال الأحداث عدة شخصيات منها الزوجة التي يزورها زوجها وتبدو مهتزة فاقدة لاتزانها العقلي ويرجع ذلك لسببين الأول صدمة الحادث التي راحت ضحيته والثاني فقدانها للحب وللحبيب وهو ما يتضح من خلال استدعاء الزمن الماضي من خلال اللقاء الوهمي مع الزوج حيث تتداعى أحاديث الحب والغرام والتي نرى فيها حبا رومانسيا يذكرنا بعشق روميو وجولييت ذلك الحب الذي لم تشعر به الزوجة في الحياة بينما يبدي الزوج الندم على ذلك ويؤكد أنه أدرك بعد رحيلها أنها كانت حبه الوحيد بل لم يعد قادرا على أن يعيش من دونها فهي تعيش معه في حياته من خلال عالم الوهم.

بينما يفتقد آخر أمه التي لم يكن يقدرها ويحن إليها ليسترضيها في حين يرى شخص آخر أن هناك من أهانه وأفقده آدميته ويتمنى الخروج أو العودة لينتقم منهم في حين تبقى أخته راضية بما وصلت إليه وهي الشخصية الوحيدة التي لا تبدي رغبة في العودة أو الخلاص بينما شخص رابع يرى أنه عاش حياة بوهيمية شهوانية تحمل الكثير من الأخطاء والآثام ويبدو ندمه على تلك الحياة ويتمنى العودة ليكون صالحا. إنها لحظات مشتركة يجتمع فيها الكل على هدف واحد وهو الرغبة في العودة لعالم الأحياء والأحبة وإن اختلفت الرغبة الدرامية عند كل منهم لكنهم جميعا يشتركون في لحظات البوح الصادقة التي تصل بهم إلى التطهر النفسي. وحتى الزوج صاحب الزيارة يحمل رغبة درامية في عودة زوجته التي افتقدها لكن الجميع في النهاية لا يحقق تلك الرغبة لأن القدر أقوى، جميعهم راحوا ضحية حادث بينما يظل الزوج الحي في معاناته النفسية لنصل في النهاية إلى أن الإنسان لا يقدر ما بيده إلا حينما يفقده.

استطاع المخرج قيادة مجموعة من الممثلين معظمهم من الهواة مع بعض الدارسين المحترفين

المعالجة والرؤية الإخراجية

تنطبق رؤية المخرج مع رؤية النص انطلاقا من أن معاناة الإنسان وندمه يأتيان بعد أن يفقد ما بيده سواء حياته أو حياة الآخرين الذين لم يقدرهم. ولذلك فالكل يعيش حياة الجحيم سواء في عالم الموتى أو عالم الأحياء. ولذلك فقد تحول مكان الحادثة إلى مكان الجحيم وهو ما عبر عنه ديكور محمد الرباح الذي حول المكان إلى ما يوحي بالجحيم أو العالم غير الملموس من خلال عدة أعمدة شفافة وبطن السيارة الظاهر في وسط أعلى المسرح في إشارة دالة على علاقة المكان بالسيارة التي تسببت في الحادث. كما أن تلك الأعمدة الشفافة التي قد تختفي أو تظهر بالإضاءة هي تأكيد على عالم الوهم غير الملموس وغير الواقعي وكأنها شاهد على كل شخصية إضافة إلى بعض النقوش والكتابات على الأعمدة التي تشير إلى أدوات الإشارة مثل هنا وهناك وبعض إشارات القلوب والرسومات التذكارية للأحبة وكأن المكان قد تحول إلى مكان أثري شاهدا على تلك العلاقات الماضية بينما تحول فيما بعد إلى جحيم لندرك أن ذلك الجحيم معنوي تعيشه شخصيات واقعية وشخصيات أخرى جائزة وهي الشخصيات



الميتة، وقد تأكد ذلك من خلال إضاءة عبد الله النصار التي اعتمدت على اللون الأحمر الذي غطى الأعمدة فبدت وكأنها الدم يغرقها في إشارة دالة على دماء من راحوا في الحادثة إضافة إلى تحقيق قدر كبير من الإحساس بالمعاناة النفسية في العالمين. بينما تبدو المرآة المواجهة للجمهور من منتصف عمق المسرح وكأنها تعكس صورة المشاهد تأكيدا على أنه جزء من هذا العالم ولا ينفصل عنه، وحينما تأتي لحظة النهاية نكتشف أنها سيارة مما يعطي دلالات أخرى بأن الجميع معرض لأن يكون تحت عجلات السيارة ومعرض لنفس مصير الشخصيات الدرامية.

كما حققت الإضاءة بعدا جماليا من خلال تمازجها مع التشكيل الثابت للديكور وإن كانت في حاجة إلى التخفيف من شدتها في بعض المشاهد حتى يتنوع إيقاع الصورة، خاصة وان اللون الحمر الساخن يسود الصورة.

كما تضافر مع تلك الصورة ملابس هبة الصانع التي اعتمدت على لون للملابس قريب الشبه من الكفن مع التشويه ببصمة عجلات السيارة. ورغم أن الملابس حددت الشخصيات وعلاقتهم بالحادث إلا أن السؤال يطرح نفسه إذا كانت تبدو للكفن فالحادث وقع قبل الكفن.

وإذا كانت ملابس واقعية فهل كان الجميع يرتدون زيا موحدا، خاصة وأنه لا توجد علاقة بين الشخصيات وبعضها في الواقع. ومع ذلك فقد أعطت ألوان الملابس الإيحاء في البداية بأن المكان هو مستشفى للمجانين وهو ما أحدث الالتباس عند المتلقي في البداية. لكنها أتاحت الفرصة للاستخدام المتميز للإضاءة سواء المركزة أو العامة لقابلية ألوان الملابس لعكس الألوان. أما الملابس الواقعية الوحيدة فكانت ملابس الزوج وهو الشخص الوحيد الذي مازال في عالم الحياة وهي العلامة الوحيدة التي تميزه عن الآخرين وتؤكد وجود فريقين أحدهما يمثله الزوج لعالم الحياة مقابل المجموعة الأخرى التي تمثل عالم الموتى.

أما المؤثرات الصوتية فقد استطاعت التناغم مع لحظات الشجن من خلال آلات حزينة وترية تمازجت مع أداء الممثل لإبراز إحساسه الداخلي.

تنطبق رؤية المخرج مع رؤية النص انطلاقا من أن معاناة الإنسان وندمه يأتيان بعد أن يفقد ما بيده

الأداء التمثيلي

أما الأداء التمثيلي فقد استطاع المخرج قيادة مجموعة من الممثلين معظمهم من الهواة مع بعض الدارسين المحترفين، واعيا بالأداء النفسي للشخصيات وقد برزت قدرات سارة رشاد في شخصية الزوجة التي عانت إهمال الزوج في الواقع ولم تعد تكفيها زياراته لموقع الحادث أو للقبر.

استطاعت سارة التأكيد على الإحساس الداخلي متحكمة في التناغم بين الإحساس وبين الصوت من دون أن يطغى أحدهما على الآخر وإن أدت الدور بمسحة من الجنون في البداية من خلال الاهتزاز النفسي والحركي مما أكد على التباس أن الأحداث داخل مستشفى.

كذلك نجح حسين العوض في التأكيد على الندم الداخلي وإحساسه بفقدان الأم متدرجا في الإحساس ومعايشا صادقا فجاء الأداء معبرا عن الداخل وهو ما لجأ إليه ميثم الحسيني في دور الشهواني الذي يصل إلى لحظة الندم بعد فوات الأوان ليبرز معاناة نفسية ورغبة في التطهر من خلال أدوات داخلية للتعبير.

كذلك عثمان الصفي الشخص الوحيد الذي شعر بالغبن في العالم الماضي ويرغب في العودة للانتقام فكان الأداء يميل إلى الثورية نتيجة الاندفاع الداخلي المحرك للشخصية الأمر الذي أدى إلى بعض من الصراخ مقابل الهدوء النفسي والتناغم الصوتي والجسدي لسماء العجمي الوحيدة التي ترضى لحالها فكان الأداء أكثر هدوءا.

أما علي الحسيني فقد أدى دور الزوج الذي يعيش عالم الواقع واستطاع التأكيد على البعد النفسي للشخصية من خلال التأكيد على الصراع الداخلي وإحساسه بالوحدة بعد رحيل زوجته ولذلك يأتي لزيارة مكانها كل عام في ذكراها وقد استطاع التحكم في انفعالاته من دون الانزلاق إلى الصراخ الميلودرامي.

وعموما لقد قدم نصار النصار عرضا مسرحيا يعبر عن الإنسان ونجح في تقديم المتعة الفكرية من خلال صدق الطرح إضافة إلى المتعة الجمالية من خلال التكوينات والتشكيلات والحركة مع التناغم الإيقاعي لعناصر العرض.





شاركا في مهرجان «مسرح بلا إنتاج» وحصدا جائزتي «الأفضل»

«حنظلكم واحد» و«راديكاليا».. عرضان كويتيان «خارج الصندوق»

بمشاركة 17 عرضا من مصر والكويت والسعودية وتونس ولبنان وفرنسا، انتهت منذ أسابيع قليلة فعاليات الدورة السادسة من دورات مهرجان «مسرح بلا إنتاج» الذي يقام سنويا بمدينة الإسكندرية في مصر، برئاسة مؤسسه المخرج المسرحي والأكاديمي د.جمال ياقوت، وهي الدورة الأولى التي يشهد فيها المهرجان حضورا دوليا ويكتسب صفته الدولية.

تقوم فلسفة المهرجان على الاستغناء التام عن ميزانيات الإنتاج، والاستقلال عن جهات التمويل، وتعويض ذلك بفائض الخيال، وابتكار الحلول الخلاقة من قبل المخرجين، لصنع عرض مسرحي، يجمع بين القيمتين الفكرية والجمالية، ويتم تنفيذه بالجهود الذاتية، وما يتوافر للفرق المشاركة من مواد مستعملة يعاد توظيفها.

محمود الحلواني
كاتب وناقد - مصر

أقيمت عروض المهرجان تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة، البيت الفني للمسرح، مكتبة الإسكندرية، مركز الجيزويت، ومؤسسة «كريشن جروب»، على مسارح: بيرم التونسي، مركز الجيزويت الثقافي ومكتبة الإسكندرية، وقد شهدت هذه الدورة مشاركة أربعة عروض من الكويت «وهي: حنظلكم واحد، راديكاليا، الضربة القاضية، رسالة إلى..» إلى جانب عرضين من السعودية هما «هاملت اخرج من رأسي، انتظار» بالإضافة الى عرض واحد لكل من تونس «مرا مرا» ولبنان «الرائعون» وفرنسا «أيام تراقص الليل» إلى جانب 8 عروض من مصر وهي: نزهة على الجبهة، الحريق، أقنعة الملائكة، بلا اسم، روج نسكافيه، قص أمنيات نجيب سرور، في كل قلب حكاية طيبة.

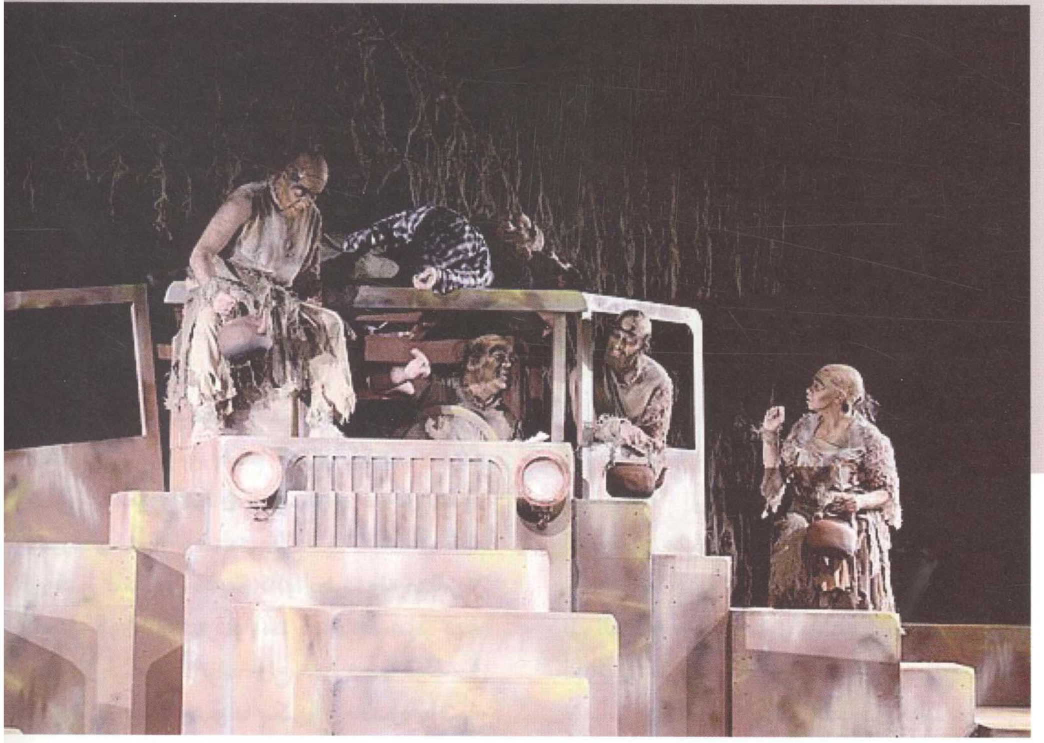
حصل العرضان الكويتيان «حنظلكم واحد» و«راديكاليا» على جائزتي« أفضل عرض أول وثان»، حيث حصل «حنظلكم واحد» للمخرج عبد العزيز النصار، والمأخوذ عن نص «رحلة حنظلة» لسعد الله ونوس على جائزة أفضل عرض، وحصل «راديكاليا» تأليف وإخراج علي البلوشي على جائزة ثاني أفضل عرض، فضلا عن فوز الأول بجائزة أفضل إخراج للنصار، وفوز الثاني بالجائزة الثانية في التأليف للبلوشي، هذا بالإضافة الى حصول العرضين على عدد من الجوائز الأخرى، حيث حصل «راديكاليا» على جوائز: أفضل ممثل «علي كاكولي» أفضل موسيقى «مركز ثاني» هاني عبد الصمد، أفضل ديكور «إبراهيم الفرن»، إضافة إلى جائزة الملابس والماكياج «عبدالعزيز حسين»، بينما حصل عرض «حنظلكم واحد» على جوائز أفضل موسيقى«عبدالعزيز القديري»، المركز الثاني لأفضل ممثلة «دور ثاني» «فاطمة القلاف»، بالإضافة إلى جائزة الحلول الخلاقة التي حصل عليها السينوغراف فهد المزن.

في هذه المساحة سوف أكتفي بتناول العرضين الفائزين، وسأبدأ بعرض «راديكاليا» الذي أحسب أنه الأكثر إثارة وجدلا على مستوى طرحه الفكري من «حنظلكم واحد»، الذي تميز أكثر على مستوى تشكيل الصورة المسرحية، وإن لم يقدم جديدا على مستوى الطرح الفكري.

تكاد تكون تيمة العجز عن الخروج من الدوائر الجهنمية المهيمنة هي القاسم المشترك بين العرضين، غير أن المعالجة اختلفت بين العرضين، فبينما عالجها «راديكاليا» على مستوى أكثر تعقيدا، جاءت معالجة «حنظلكم واحد» أكثر وضوحا وبساطة، من حيث الحبكة والخيوط الدرامية التي تشكلها.



«قص أمنيات نجيب سرور» مصر



«راديكاليا» الكويت

شكّل عرض «راديكاليا» من تأليف وإخراج على البلوشي ضربة بداية قوية للعروض الكويتية المشاركة في المهرجان

«راديكاليا».. تيمة مركزية حاكمة

شكّل عرض «راديكاليا» من تأليف وإخراج على البلوشي، ضربة بداية قوية، للعروض الكويتية، المشاركة في المهرجان؛ حيث استطاع العرض منذ اللحظة الأولى الاستحواذ على انتباه الجمهور، وضبط إيقاعه، بذلك الأداء القوي، اللافت للممثل «علي كاكولي»، والذي انسحب بعد ذلك على جميع عناصر العرض.

فمن انضباط اللغة الفصحى على ألسنة الممثلين، إلى جدية وصرامة الأداء التمثيلي، فالانتقال المحسوب بين حالات التقمص، وبين حالات الخروج عليها بمسحة بريختية، من ناحية، وأخرى كوميدية من ناحية أخرى.. من التمركز حول عنف الصراع الفردي في مقدمة الخشبة، إلى التمهل أمام عبثية الوضع الجماعي في الخلفية.. من الوجودي، إلى السياسي والاجتماعي، فتوزع الدلالة فيما بينهم، من انفصال أزمة الفرد عن أزمة المجموع، إلى التقاء أزمتهما وتداخلها على المستوى الدلالي، من هذا إلى ذاك صنع العرض ديناميته التي نجحت في الاستحواذ على اهتمام الجمهور، ودفعت متلقيها إلى التعامل مع العرض بما يستحقه من جدية.

انطلق العرض - فيما أرى - من تيمة مركزية مجردة، باتجاه تشكيل هذه التيمة عبر عدد من الحكايات والعلاقات الصغرى، التي يبدو - لغير المدقق - أنه لا رابط بينها؛ حيث لا توجد حدوتة بالمعنى المتعارف عليه، إنما حبكة تقوم على، أو تنبني على تيمة مركزية، تتجلى عبر حوامل دلالية متعددة، يعضد ويعمق بعضها بعضا، الأمر الذي من شأنه إبراز وتفخيم التيمة المركزية والشعور بها مضاعفة، على عكس ما قد يفهمه البعض باعتبار ذلك نوعا من التشظي والتشتيت.

في هذه الحبكية «المفتوحة» يمكننا متابعة ترديدات للتيمة الأساسية، على أكثر من مستوى، وعبر أكثر من أداة، ينتقل بينها العرض - إذا استخدمنا المصطلح الموسيقي - من العزف الفردي لآلة مفردة، إلى العزف الجماعي لمجموعة آلات، ثم مازجا بين الفردي والجماعي في نهاية العرض، في بناء تآلفات هارمونية، تشبع اللحن وتعمق مجرى الشعور به.

أما عن الكيفية التي اتبعها العرض في تشكيل بنيته أو حبكته، فكانت من خلال البدء بشخصية «الكاتب» التي أداها الممثل علي كاكولي في مقدمة خشبة المسرح، كاشفا عن صراع وجودي لا يهدأ بين شخصيته ككائن حر، أو من المفترض أن يكون كذلك، وشخصية الأب، الذي يسعى دائما إلى الهيمنة عليه، ومحاصرته، في تمثيل لذلك الميراث الأبوي الذي يعمل على تقييد الأبناء، واستلابهم إليه وتوجيههم، وهو ما مثّل له العرض بتلك «الدُمية» التي يرتديها الابن كجسد إضافي أمامي له، ويخوض معها صراع وجود، ويسعى طوال العرض الى الانفصال عنها،فلا يستطيع، كاشفا - العرض - عن ذلك الأثر المدمر الذي خلفه ذلك الأب الاستبدادي على حياة الابن، خاصة فيما يتعلق بقتله للأم قهرا، وهي التي كانت تمثل للابن مصدر الحب والحنان.

تنتقل الحركة بعد ذلك إلى العمق، ليجسد العرض من خلال عدد من الشخصيات مأزقا وجوديا جمعيا، يمكن تلقيه بوصفه ترديدا على مستوى آخر لفكرة الحصار الوجودي والنفسي التي يعيشها الفرد في المستوى الأمامي، وقد بدت هذه الشخصيات كهفية، لا تستطيع مجاوزة تلك الدائرة التي تدور فيها، بينما تكرر بلا انقطاع جملا أشبه بالأحاجي، تكررها الشخصيات بأشكال وإيقاعات مختلفة، وفي حيرة بادية، من مثل إشاراتهم إلى أنهم وضعوا الماء في الإبريق، ثم وضعوا الشاي، والإبريق يغلي منذ سنين طويلة، ومع ذلك لايزال الماء ماء، ولا يزال الشاي شايا! ومثل إشاراتهم إلى أن كل شيء حولهم به منافذ للخروج، ومع ذلك فإن الباب مغلق! وهو ما يمكن أن نفهم منه أنه لا شيء يحدث، لا شيء يتم، وهي لا شك مسحة عبثية واضحة تغلف العرض.. هكذا بدا لي أن العرض يحملق في الكثير من الأسئلة الوجودية التي وقف إنسانه عاجزا عن التصدي لها، بعضها يمكن فهمه كما في الميراث الأبوي الذي يصارعه الابن، وبعضها يبدو أكثر غموضا، وشمولية، ويحمل نبرة عبثية تتصل بموقف هذا الإنسان من الوجود، ذلك المحير والغامض بالنسبة اليه، والذي يشكل مصيره، دون قدرة منه على تغيير هذا المصير.. الوجود كسلطة مطلقة تمارس هيمنتها عليه، وتشعره بعجزه عن الخروج من دائرتها الجهنمية.

وقد أجاد مصمما إضاءة العرض «عبد الله خالد عبد الله، محمد عبد الكريم عبد الرازق، بأن جعلا إضاءة الخلفية شاحبة، للتعبير عن الحالة الكهفية التي تلف شخصيات المستوى الخلفي، فضلا عن استخدام الإضاءة في عمل مستطيل ضوئي يحتجز داخله هذه الشخصيات تعبيرا عن حالة الحصار التي تلفهم، كما أحسن مصمم الماكياج عبد العزيز حسين الجريب مع مصمم الملابس في إبراز هذا الجانب الكهفي، الذي يميزهم،

من خلال تلك الملامح التي ميزهم بها، حيث قدمهم حليقي الرؤوس، تتدلى من رؤوسهم ووجوههم خصيلات شعر مهوشة، ويرتدون أردية حائلة اللون، قصيرة بلا أكمام، حتى لتظنهم من نسّاك التبت والصين القدماء.

امرأة وثلاثة رجال كأنهم مقيدون إلى مستوى في خلفية المسرح يدورون حوله وفوقه، كما يدورون حول أنفسهم، في حالة من التساؤل والحيرة، يطرحون أسئلتهم من دون أن يحاولوا الخروج من البقعة التي يسكنونها، والتي صممها ديكور إبراهيم الفرن ككهف قديم خارج الزمان والمكان، وربما أراد العرض تقديم صورة تهكمية لوضعيتهم العبثية تلك، فدفعهم الى فتح صندوق قديم كانوا يحرسونه منذ زمن طويل دون أن يعرفوا ما بداخله، فإذا بهم يجدون فيه رجلا نائما، راح - على حد قوله - في قيلولة طويلة! وهو ما يمكن أن نعتبره «إفيها» تهكميا من الحالة كلها حالة القيلولة الطويلة التي تعيشها هذه الجماعة الكهفية، حيث لا شيء يحدث، لا شيء يتم.

مع ظهور رجل الصندوق يحاول العرض عمل انفراجة كوميدية أظنها محسوبة لكسر حالة الاغتراب والغموض المهيمنة، ومن ثم إراحة ذهن متلقيه قليلا بعيدا عن انشغاله بتأويل العلاقات وربط بعضها ببعض.

ثم في مستوى آخر من مستويات ترديد حالة الحصار العبثية تلك، يعود «الكاتب» الذي كان يحتل مقدمة الخشبة منفردا مع الدمية/ الأب إلى المستوى الخلفي، مشاركا «الكهفيين» تساؤلاتهم وحيرتهم عن الشاي الذي لم يزل شايا، والماء الذي لم يزل ماء، على الرغم من غليان الماء والشاي بالإبريق، وهو ما يمكن فهمه باعتباره تأكيدا على عجزه في مواجهة ميراثه الأبوي، وهزيمته أمامه، ومن ثم تحول مأزقه من مجرد صراع مع الأب، إلى جزء من أزمة وجودية أشمل وأعمق، تدور حول عجز الإنسان عن استنقاذ مصيره من يد الوجود الذي يكبله ويحبطه ويهزمه.

العرض - فيما بدا لي - لم يثق في إمكانية وصول تيمته إلى الجمهور، من خلال أطروحته الأقرب إلى التجريد فحاول الإشارة - خلال حوار شخصياته - إلى عدد من المشكلات ذات الحضور التاريخي مثل مشكلة الفلسطينيين، والفقراء في افريقيا وغير ذلك من موضوعات تنتمي الى الواقع كأنه يحاول بذلك إسقاط الشاهد الغائب، مما يقربه إلى الأذهان، وهي محاولة لا بأس بها؛ حيث يمكن التعامل معها بوصفها ترديدا للتيمة ذاتها على مستوى أكثر واقعية، كما يمكن الاستغناء عنها أيضا.

ومع ذلك يمكننا أن نلمح إشارات تحمل بصيصا من الأمل في الخروج، لكنها لا تأتي من خلال الدراما نفسها، بل من وعي المؤلف، في لحظات «بريختية» ضمنها الدراما ؛ حيث التفتت مجموعة الشخصيات في حديث مباشر إلى الجمهور، مشيرة إلى أن باب الخروج يمكن أن يكون في الحائط الرابع، في إشارة واضحة إلى الجمهور!

الممثل «علي كاكولي» قدم جهدا مزدوجا على مستوى حرفية الممثل، حيث جسد صوتيا دوري الابن والأب، وأجاد الانتقال بين طبقتي الصوت، كما ظهر متمكنا أيضا على مستوى الأداء العضلي والحركي في انتقاله بين الشخصيتين، كذلك كان أداؤه كلاعب دمى لافتا ورائعا وهو ما ظهر واضحا في علاقته بالدمية/ الأب، والتي حقق من خلالها درجة عالية من الحرفية من ناحية، ودرجة عالية من الدرامية من ناحية أخرى.

كذلك لعب ممثلو المستوى الخلفي، الكهفيون، دورا مهما في الحفاظ على طاقة وحيوية العرض، والحفاظ على إيقاعه مشدودا ومرنا أيضا وهم سارة التمامي، عبد الله أنور الحمود، وعبد الله احمد البلوشي، وجابر بشير العنزي.

كذلك تضافرت موسيقى هاني عبدالصمد مع العناصر الأخرى في صنع الإيقاع العام للعرض، وتنويع لحظاته، وبرز دورها بشكل واضح في إبراز بعض المعاني العبثية، من خلال موسيقى كاريكاتورية.

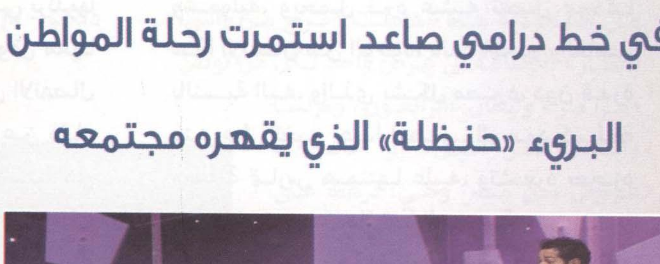
«حنظلكم واحد»
عرض المفارقة الكوميدية والصورة المبتكرة

«حنظلكم واحد» عرض واضح، وصريح، يكاد يشبه الكثير من النصوص التي تعالج علاقة المواطن الفرد البسيط بالسلطة، وما يتعرض له على يديها من قمع وبطش، غير أنه اعتمد في تأسيس جمالياته على المفارقة الكوميدية والصورة المسرحية المبتكرة.

وهو يعرض في خط درامي صاعد رحلة المواطن البريء «حنظلة» الذي يقهره مجتمعه، حيث يتعرض لسلسلة من المواقف التي لا تكشف عن مأزقه الشخصي كفرد، فحسب، بل تكشف

في خط درامي صاعد استمرت رحلة المواطن
البريء «حنظلة» الذي يقهره مجتمعه



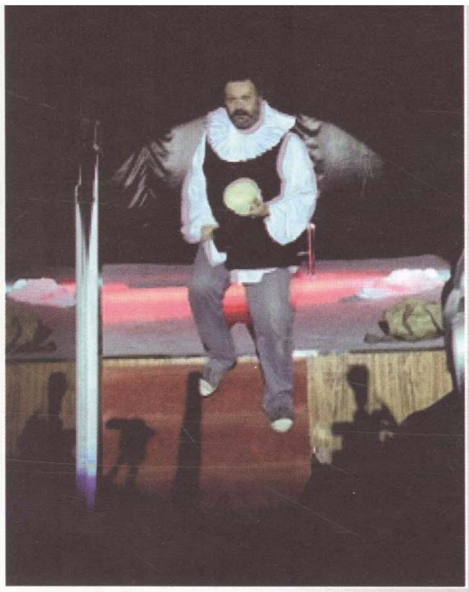


«حنظلكم واحد» الكويت

عن بنية القهر والجهل التي تحكم الكثير من المجتمعات العربية، في نسختها الاستبدادية، والتي لا يجد «حنظلة» حلا معها سوى أن ينتظر الحل من السماء.

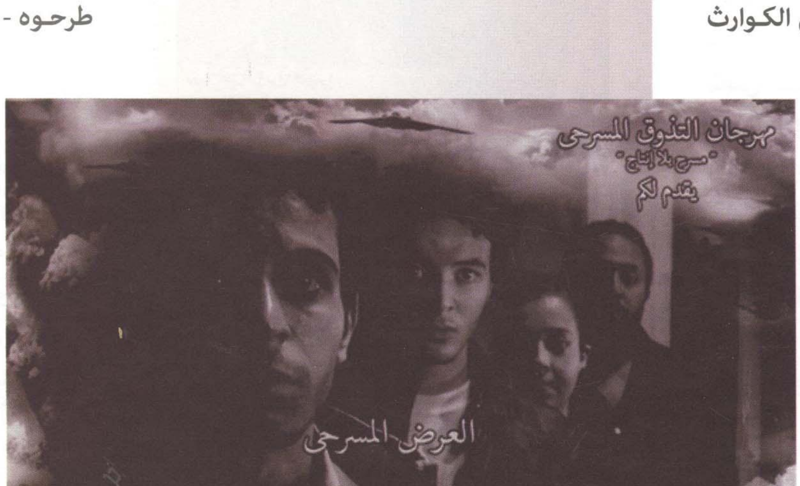
يتعرض «حنظلة» في بداية رحلته إلى التوقيف من جهاز الشرطة، من دون ذنب جناه، في لقطة كاشفة- ابتداء - لتلك الممارسات القمعية العبثية التي تمارسها أجهزة الأمن على مواطنيها، والتي تشكل - ربما - تفسيرا لكل الأحداث التي تمر به بعد ذلك، وتتسم أيضا بطابع عبثي، لا منطقي، يقود الدراما. فعلى هذا «التوقيف» يُطرد «حنظلة» من عمله بالبنك، وكلما حاول اللجوء الى أحد أو جهة لإنصافه لا يجد إلا مزيدا من التورط في بنية سياسية / اجتماعية يسودها الاستبداد من ناحية، كما يسودها الجهل والخرافة من ناحية أخرى، كأنما يقود الأول إلى الثاني، ويعكسان معا تلك البنية السياسية / الاجتماعية الخربة، التي تبدو في العرض كقدر عبثي، بقدر ما يثير الأسى على مصير الفرد في مواجهة السلطة، بقدر ما يثير السخرية المريرة من هذه البنية وهو الأثر الذي سعى العرض من أوله لآخره إلى تسريبه الى المشاهد، الذي ربما يرى نفسه أيضا في مرآة حنظلة، كما يرى رحلته.. سلسلة من العبث تترابط فيها السلطة القمعية بالمشعوذين، بالزوجة التي تخون، بالطبيب، بالمتاجرين بالدين... إلخ. في هذا السياق لا تبدو لنا الرحلة تصويرا لواقع «حنظلة» بقدر ما تبدو تجريدا محضا لبنية صماء، لا إنسانية، نوعا من الاستعارة الكلية، الشاملة، التي تطل في نوع من المحاكاة التهكمية على عالم فاقد لكل شروط العدالة، وكابح لكرامة الإنسان، وهو التصور الوحيد الذي يبرر كل هذا الكم من الكوارث التي مر بها «حنظلة» عبر رحلته، وهو التصور الوحيد الذي يبرر العرض ويدافع عنه، أمام الاتهام بالسقوط في تلفيقات الميلودراما، فلا يمكن النظر إلى الزوجة الخائنة لحنظلة مثلا مع رجال كثيرين، بوصفها امرأة في مجتمع، محض امرأة، بل هي إحدى حلقات الاستعارة الكلية، التي صاغها العرض، ليحكم سرديته التهكمية.

نجح مُعِدّ العرض ومخرجه عبد العزيز النصار في إبراز هذا الجانب الساخر، في تلك البنية الخربة التي يحيا في ظلها كل حنظلة عربي، وذلك من خلال أداة رئيسية وهي الكوميديا التي غلف



«هاملت أخرج من رأسي» السعودية

تقوم فلسفة المهرجان على الاستغناء التام عن ميزانيات الإنتاج والاستقلال عن جهات التمويل



«نزهة على الجبهة» مصر

بها العرض، وأجاد ممثلوه في الاحتفاظ بها من دون ابتذال، محافظين على تلك الشعرة التي تفرق بين الكوميديا لنفسها، والتي لا تستهدف غير الإضحاك، والكوميديا حين تعي دورها في سياق لا يستهدف الإضحاك في الأساس، بقدر ما يستهدف إبراز الجانب العبثي في الرحلة ذاتها، والسخرية منه، الأمر الذي من شأنه أن يقذف بالمشاهد في العمق، ليلمس بنفسه تلك المرارة المستترة خلف ما يُضحك.

تلك الكوميديا التي تناقضها وتكشف عمقها الأسود التشكيلات العنكبوتية والأخطبوطية التي كانت دائما ما تحيط بـ «حنظلة» والتي استخدم في تشكيلها السينوغراف فهد عبدالعزيز فهد المظلات السوداء/ الشماسي، في تناقض مع لون ملابس «حنظلة» الأميل إلى البياض، وهو التعبير اللوني والتشكيلي الصريح عن أزمة الفرد «في مواجهة المجموع، وقد أجاد فهد عبدالعزيز في تشكيل صورته المسرحية، من موتيف «المظلة» وتشكيلاتها، فبدت شيئا دالا ومدهشا معا أثرى العرض بتعبيرات بصرية بلاغية استغنى بها عن الديكور.

كان لوعي الممثلين بما يقدمونه دور مهم في تصنيع هذين المستويين المتناقضين من مستويات صناعة الأثر، حيث نجحوا في إقامة الجسور بينهم وبين المشاهد عبر الكوميديا، من ناحية، كما نجحوا في أن يتجاوزوا به تلك القشرة الكوميدية ليجعلوه يلامس ذلك العمق الأسود من ناحية أخرى، وهو ما يجعلنا نقول ان العرض يقوم على مفارقة السطح والعمق. ولأنه لا يناسب فريق العرض، التسليم بأن العالم مبني على عدم وجود عدالة، وأنه عالم عبثي، ولأنهم يؤمنون - على الرغم من كل ما طرحوه - بوجود إله لهذا العالم، عادل ورحيم، فلم يكن أمامهم سوى أن يقترحوا الحل من السماء، بعد أن ضاقت على «حنظلة» الأرض، فرأينا تلك الشمسية البيضاء تهبط من سماء الخشبة، يمد إليها حنظلة يده، بينما المظلات السوداء لم تزل تسيطر على أرض الخشبة.

كل التهنئة لصناع العرض، المخرج مثل دور حنظلة عبدالعزيز النصار، السينوغراف فهد عبد العزيز المزن، والممثلين خالد وليد السجاري، موسى كاظم عباس، يوسف أحمد النجادة، حسين رياض المهنا، أحمد صالح عبد الكريم، جاسم محمد خريبط، على حسن سيد، وفاطمة فيصل القلاف.

أشهرها عزيزة ويونس والفتى مهران وياسين وبهية وشفيقة ومتولي وحسن ونعيمة

استلهام الموال القصصي في السينما المصرية

الموال أحد روافد الأدب التمثيلي الشعبي، وهو قصة إنسانية اجتماعية، سياسية أحيانا، تعبر عن أفكار واهتمامات أبناء الشعب، أضافت إليها المخيلة الشعبية بعض الصور النغمية والدرامية التي تمزج الفن بالواقع الاجتماعي، تجمع الرموز بالأحداث في إطار من القيم والعادات والمعتقدات والمعارف الشعبية بالمجتمع. أشهر المواويل القصصية المصرية: «خضرة الشريفة» - «عزيزة ويونس» - «الفتى مهران» - «مقبولة» - «الطير» - «ياسين وبهية» - «شفيقة ومتولي» - «حسن ونعيمة» - «أدهم الشرقاوي»، ومعظمها تغنى في الموالد والمناسبات الاحتفالية، أزجال بعضها أكثر من 400 بيت، تنظم عادة وفقا للموال النعماني السباعي، حيث تقسم قصة الموال وفقا لتسلسل الأحداث لعشرات المشاهد التي تصاغ كل منها في سبعة أسطر، تختص كل وحدة بجزئية درامية، بقافية محددة، يرتجل غناءها فرديا، حيث يبدأ بمقدمة واستهلال من الآهات والليالي (يا ليل يا عين) مزخرفة لحنيا،

محمد عبد الحميد فايد
باحث - مصر



تبرز قدرات المغني الصوتية وتكنيكه الفني، متنقلا بين المقامات، صعودا وهبوطا، مركزا على مقام البداية (اللحن الأساسي)، قد يصاحب المواويل الطويلة آلات إيقاعية كالدفوف أو الطبول، وهي تغنى بمصر، وفي الدول العربية لا تخرج عن خصائصها وأساليبها الفنية والأدائية نفسها، خاصة في العراق وسورية ولبنان، أما في الخليج والمغرب العربي فتلقى وترتل. وهي تؤكد على فكرة الصراع الأزلي بين الخير والشر في إطار يتصل بمشكلات المجتمع وموضوعاته الميلودرامية الشعبية التي تنبع منه وتعبر عن ثقافته الشعبية وإبداعاته الفنية. وتختلف الرؤية السينمائية واللغة في إعداد الموال القصصي ليناسب الصورة المرئية، وبمساعدة مادته المرنة يسهل تطويع قصته كفن درامي شعبي من خلال السرد الفني لأحداث وشخصيات في أزمنة وأمكنة مختلفة داخل الحدث الواحد أو الأحداث الفرعية المتداخلة مع الحدث الرئيسي والتي تتغير وفقا لأماكن عرضها ورؤية معديها وأمزجة متلقيها معا.

حسن ونعيمة

يحتوي موال «حسن ونعيمة» على الكثير من القيم والمعاني العميقة التي لم تزل تعيش في الوجدان، بما تحمله قصة الحب الشعبية من مضامين وأفكار مهمة، أغرت العديد من المبدعين السينمائيين، تأليفا وإخراجا بتوظيفها واستلهامها في أفلامهم كنموذج للحب الطاهر والقيم النبيلة. عام 59 استلهمه عبد الرحمن الخميسي، بعد معالجته دراميا في فيلم «حسن ونعيمة»، إخراج هنري بركات، وتتلخص أحداث الموال في حب حسن المغني لنعيمة حين غنى بأحد الأفراح بالقرية المجاورة، إلا أن مجتمعها لا يبارك حبهما لكونه مغنيا لا يرقى إليها اجتماعيا، لكنها تهرب إلى قريته، فيأبى أن يتزوجها من دون موافقة والدها، ويعيدها الى أسرتها كتصرف أخلاقي، غير أن أسرتها تذبحه وتلقي برأسه في النيل. التزم الفيلم بجوهر الموال، إلا أنه غير نهايته، فبعد أن يقوم والدها مع ابن أخيه بالتخطيط لقتل حسن، يتدخل القدر فيقتل ابن الأخ، ويعدل والدها عن التخلص منه، ويزوجهما ورغم أن الفيلم اتخذ من الأربعينيات زمنا لأحداثه، لإدانة الاحتلال البريطاني، بما خلفه من تخلف وتشويه للحياة، التي يرمز إليها الفيلم، بما انتهت إليه القصة، إلا أنه بعد افتتاحيته التي أسس من خلالها صورة هذا المناخ، لم يربط فنيا بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة الحب. استلهم الموال أيضا في «المغنواتي» عام 83 سيناريو



محرم فؤاد وسعاد حسني في فيلم «حسن ونعيمة»

يسري الجندي إخراج سيد عيسى، وفيه أيضا يقتل حسن لتجاوزه التقاليد بعدما تحول من مغن بلدي إلى مغن في تخت عوالم، لكنه الفنان الرومانسي، المشمئز من مستمعيه المخمورين والطفيليين أثرياء الحرب وربيبي الاحتلال، فأين سائر المصريين وأهل الريف خاصة أهل قريته ؟ فيبحث عن حب مجهول غامض إلى أن يعثر عليه فجأة بنظرة عجلى من خلف شباك نعيمة، هنا يواجه التقاليد الاجتماعية التي لا تراه كفؤا لنسب عائلتها، من ثم مقتله، ورغم الجهد الفني الجاد والصنعة التشكيلية ارتد العمل على نفسه بعد أن كانت المحاولات تسعى الى استلهام الموال وتهدف إلى تجذير فن مصري وتأصيله، فانتهت لتحويله إلى ديكور زخرفي أو فولكلور بالمعنى الرديء للكلمة، كما استحالت محاولة فهم الواقع المصري والقرب منه والتعبير عنه إلى وسيلة لإسقاط هموم ومشاغل وتصور فئة معينة عليه، فتبتعد عنه وتغترب بعد أن كادت تقترب منه. يختلف «المغنواتي» عن الموال وعن فيلم بركات عام 59، كما تختلف نهايته المغايرة للموال في أمرين، الأول : محاولته وضع خلفية تاريخية للأحداث ذات مدلول سياسي، حددها بفترة الحرب العالمية الأولى حيث رزحت مصر تحت نير الاحتلال. تبدأ الأحداث بمدينة القاهرة، ومن خلال شخصية الراقصة «عزيزة»، الجديدة على الموال حيث تدير الفرقة التي يعمل فيها حسن، تبدو القاهرة الشعبية في الفيلم حيث تشهد شوارعها بين الحين والآخر مصادمات مع الاحتلال، يختار الفيلم شهر رمضان بأجوائه الدينية للأحداث، فيبرز ما يقترفه الجنود من عبث، يتجسد ذلك من خلال مشهد طويل لحفل صاحب لثرى حرب تحييه فرقة عزيزة وحسن، الذي يشعر بالإهانة أثناء غنائه وسط عربدة سكارى جنود الاحتلال، فيعزف عن العمل في هذه الأجواء، رغم تمسك عزيزة به، ليس لمجرد موهبته، بل لحبها له لكنه ينجذب لنعيمة عندما تحضر الى القاهرة بصحبة والدها - من أعيان قرية بالدلتا - للاتفاق على قيام الفرقة بإحياء فرح ابن أخيه، وعندما يذهب حسن للقرية تتزايد مشاعره نحوها فتبادله الحب. الفيلم يقدم نعيمة كفتاة عصرية ترفض قيود التقاليد العتيقة، إلا أن أسرتها ترتب لزواجها من ابن عمها، فتهرب إلى حسن ليلة زفافها، وبخلاف الموال الذي تحكي أحداثه عن أصالة حسن برفضه الزواج منها دون علم والدها، فإن «المغنواتي» يجعل من هروب نعيمة منطلقا لقيام ابن عمها بمطاردتها، وينجح في إقناع حسن بإعادتها بل ويتفق معه على أن يغني في زفافهما، ولم يكن ذلك إلا شركا لاستدراجه لتقتله الأسرة. ورغم أن الفيلم اتخذ من الأربعينيات زمنا لأحداثه لإدانة جرائم الاحتلال، التي يرمز اليها الفيلم بما انتهت إليه قصة الحب، إلا أنه بعد افتتاحيته التي أسس من خلالها هذه الصورة، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية والقصة، فالمشاهد لم يشعر بأي علاقة بين الاستعمار والموضوع ولم يشعر بمصر الأربعينيات، إلا في مشهد البداية. من ناحية أخرى، أقام الفيلم قصة الحب وفقا للنظرة الأولى، فافتقر هروبها الى المنطق الدرامي السليم الذي يجنب نعيمة سلوكها الخلقي ومن ثم بدا حبهما مستهترا بالقيم.



علي الحجار في «المغنواتي»

في العام 1978 استلهمت السينما الموال في فيلم «شفيقة ومتولي» قصة شوقي عبدالحكيم معالجة سينمائية صلاح جاهين إخراج علي بدرخان

شفيقة ومتولي

في العام 1978 استلهمت السينما الموال في فيلم بالعنوان نفسه «شفيقة ومتولي»، قصة شوقي عبدالحكيم، معالجة سينمائية صلاح جاهين، إخراج علي بدرخان، تعود جذور الموال إلى أدبيات صعيد مصر الأدنى، «جرجا» تحديدا، اختار الفيلم في سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضية تاريخية سياسية، تمثل مرحلة مهمة وخطيرة في تاريخ مصر المعاصر، في عصر الخديو إسماعيل، في أثناء حفر قناة السويس، فيبدأ الفيلم بالترك يهاجمون القرية لتجنيد شبابها للحفر، ومنهم متولي، تاركا خلفه أخته شفيقة، ليخلو الجو لدياب ابن العمدة فيغتصبها، فتهرب وتعمل في الدعارة.



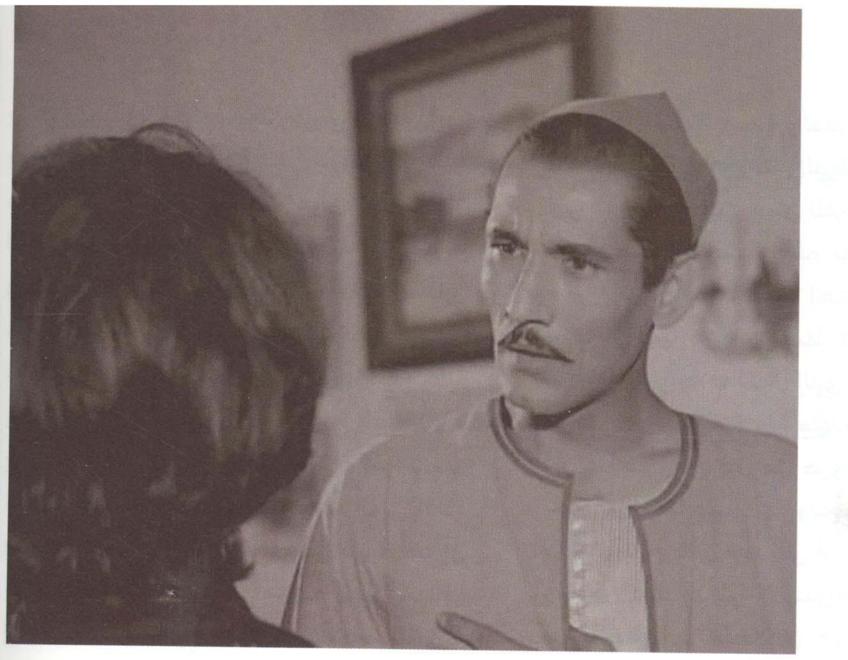


سعاد حسني في «شفيقة ومتولي»

بينما يجند دياب ليزامل متولي الذي سرعان ما اكتشف جريمته فيثأر. ينتهي الموال بقتل متولي لشفيقة، أما الفيلم فيضيف شخصيتين رئيسيتين : الطرابيشي بك مورد العبيد للقناة، ويسري باشا أحد أقطاب الصعيد الذي تربطه بالطرابيشي علاقات عمل، يلتقى الطرابيشي بشفيقة فيعشقها، لكنه لا يتردد في تقديمها ليسري لتسهيل أعماله، فتدرك دورهما في المأساة، وتفضحهما، خاصة الشذوذ الجنسي ليسري. بخلاف شخصيتها المغلوب على أمرها في الموال وانتظارها قدرها «كوعد مكتوب»، يمنحها الفيلم دورا إيجابيا رئيسا في تحريك الأحداث. لتختلف نهاية الفيلم، حيث تعود الى قريتها، وبعد قتل متولي لدياب يعود ليقتلها - كالموال - لكن يغير الفاعل، فيقتلها يسري باشا. استتبع اختيار عصر الفيلم ابتكار أحداث ذات إطار تاريخي وأبعاد وحدود سياسية واقتصادية، حيث ارتبط مصير المرأة التي سقطت بسقوط البلد، فماتت برصاص الغدر، كما مات البلد باسم التقدم الزائف، يبرر علي بدرخان تغييراته لبعض أحداث الموال، فيرى أن المأثور الشعبي به قيمة مستمرة تعكس ظروف الزمن الذي يروى فيه، فجاءت الإضافات على حكاية متولي الذي انتقم لشرفه من شقيقته التي أخطأت لكي تعبر بشكل غير مباشر في رؤيته السينمائية عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية لمصر وقت



بوستر فيلم «أدهم الشرقاوي»



عبدالله غيث في «أدهم الشرقاوي»

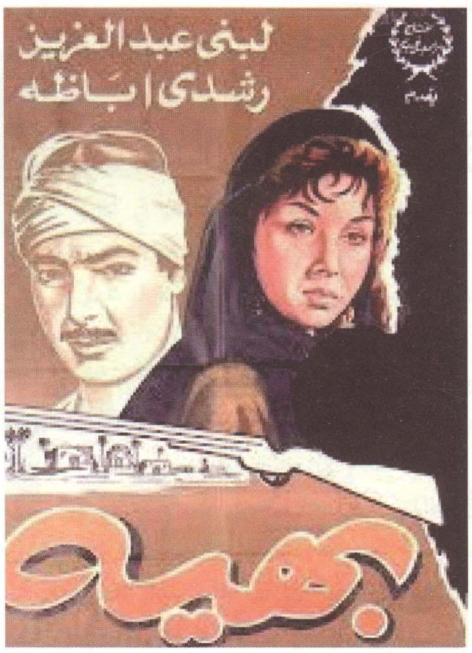
إنتاج الفيلم، بكل تأثيرات الانفتاح الاقتصادي، رابطا بين أحداث الماضي والحاضر، ليعبر بالموال عن قيم وحياة الفلاح، كممثل للشعب. يختلف النقاد حول القيمة الفنية لدور الراوي الصوتي في الفيلم، فيرى البعض تأثيرا سلبيا، بينما يرى آخرون أن وجود الراوي حقق صفة الملحمية للفيلم، غير أن د. ناجي فوزي في دراسته «شفيقة ومتولي الملحمة البصرية» يرى أن الفيلم يصلح أن يكون نموذجا سينمائيا ابتدائيا لملحمة بصرية خاصة، بما يمكن أن يغني تماما عن أي حاجة فنية فعلية لوجود الراوي الصوتي في الفيلم، وتتحقق الصفة الملحمية للفيلم – على هذا النحو – من خلال ثلاثة عناصر بصرية أساسية متكاملة : التكتل العددي – التراكب الموضوعي – الاقتراب الحميمي، فالتكتل العددي للوحدات داخل الصورة يمنحها صفة التلاحم، وذلك في كثير من المشاهد كاقتحام الجنود للقرية، أو فصيلة متولي بميدان الرماية للتدريب. أما المقصود بالتراكب الموضوعي كعنصر ملحمي فهو تواجد عدد من عناصر تكوين الصورة السينمائية، حيث تغطي أجزاء من بعضها أجزاء البعض الآخر، لتشكل نوعا من التلاحم البصري، بين هذه الموضوعات يؤكده التكوين الصوري للمنظر السينمائي في اللقطة الواحدة، ويتمثل ذلك في أغلب المشاهد التي تدور في وكر هنادي بالقرية خاصة التي تدور بين دياب وشفيقة، والمشاهد التي تدور في خيمة الطبيب بمنطقة حفر القناة، ويرتبط التراكب الموضوعي بمسألة مقاسات المناظر / أحجام اللقطات، فالتراكب الموضوعي يرتبط أكثر بلقطات المناظر المتوسطة ولقطات المناظر العامة، ذلك أن وجود موضوع واحد أو أكثر بمثل حجم المنظر السالف مثلا لا يحقق فكرة التلاحم البصرى ما لم تكن بينه وبين أحد عناصر

استلهم الموال في فيلم «أدهم الشرقاوي» قصة زكريا الحجاوي، معالجة سينمائية سعدالدين وهبة إخراج حسام الدين مصطفى

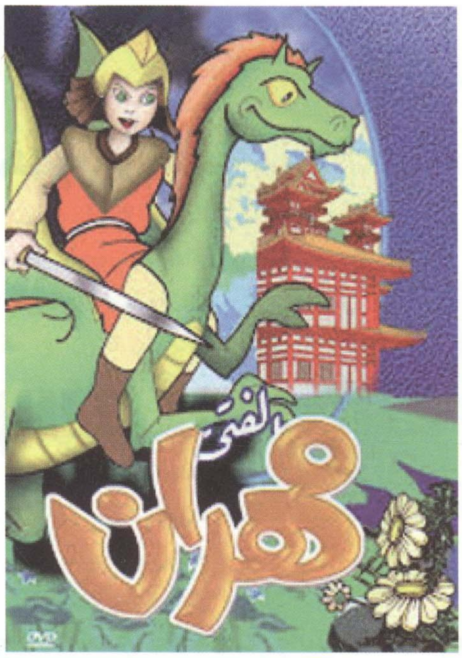
التكوين في المنظر السينمائي علاقة تراكبية، كما أن وجود موضوعين أو أكثر لا يحقق التلاحم البصرى من دون التراكب بينهما في المناظر المتوسطة، وهو ما نتقابل معه في ذلك المشهد الذي تهيب فيه شفيقة بمتولي أن يهرب، فتجمع اللقطة بين كل من شفيقة ومتولي وجدهما، ليتحقق التراكب بين الأجسام الثلاثة فكرة التلاحم البصري، لنجده أيضا في المشهد الذي يجمع بين الأخوين وصديقهما أبو زيد، كذلك في المشهد الذي يأتي فيه الخفراء لسحب متولي إلى السخرة، وفي معظم مشاهد المولد، ومشهد عربة الخيل الذي يجمع شفيقة ببلبل، إضافة إلى الإطار الطبيعي داخل مساحة الصورة السينمائية من خلال مكونات مكان التصوير ذاته، خاصة الخارجية كاللقطة التي تصور شفيقة ساعية الى إحضار ربطة الزاد لتعين أخيها في رحلة شقائه المقبلة، وكذلك في شكل التكوين الطبيعي الناتج عن العناصر المعمارية في بيت شفيقة بالمنظر الذي يضمها وجدها يبتلعان الخبز، وأيضا في التكوين الطبيعي الذي يجمع الطرابيشي وشفيقة في حديقة قصره نهارا في إطار من أيك الحديقة، كما يلفت نظرنا ذلك التكوين المصطنع الذي يجمع بين السوط ويسري باشا وبينهما تقف شفيقة دهشة لرجائه أن تجلده. وتتحقق فكرة الاقتراب الحميمي كأحد العناصر الملحمية من خلال لقطات المناظر القريبة التي يقدم فنان الفيلم عددا من شخصياته من خلالها، فالاقتراب الحميمي أنشأ نوعا من التلاحم البصري ليس داخل إطار الصورة بقدر ما هو بين الصورة ذاتها والمتلقي، لذلك تختص اللقطات الكبيرة بالشخصيات التي نتعاطف معها، فتحاط بجو ملحمي متميز، فنشعر مثلا بالاقتراب الحميمي في لهفة شفيقة على تهريب متولي، كما نلاحظه في إصراره على تقبل مصيره كرجل، الأمر اللافت للانتباه تعامل فنان الفيلم مع اللقطات الكبيرة لأبطاله أنه عادة ما يوحي إلينا بالفرق بين من يتعاطف معهم (شفيقة – متولي) ومن لا يتعاطف معهم، حيث نشعر بأننا أمام لوحات باردة، وهو ما يتأكد لنا من خلال اللقطات الخمس التي يظهر فيها الباشا مراقبا شفيقة وهي تغني وترقص، منها أربع لقطات بالمنظر الكبير، المفترض تقديمها رجلا يشتهي مفاتنها، غير أنها تحمل كما متناقضا من البرود. يوضح ذلك حقيقة الطابع الملحمي وارتباطه بالعناصر الصورية، من دون الحاجة الى أداء الراوي، فما نراه ملحمة بصرية في المقام الأول.

أدهم الشرقاوي

استلهم الموال في فيلم «أدهم الشرقاوي» - قصة زكريا الحجاوي، معالجة سينمائية سعد الدين وهبة، إخراج حسام الدين مصطفي، كان الموال قد استلهمه الوجدان الشعبي من الحوادث الحقيقية للفلاح أدهم الذي أخذ بثأر عمه من



بوستر فيلم «بهية»



بوستر فيلم «الفتى مهران»

قاتليه الموالين للسلطة، وعندما سجن هرب قائدا رفاقه لمقاومة الاحتلال، إلا أن صديقه المقرب يخونه ويقتله بالتواطؤ مع الاحتلال، كما يقتل هو أيضا بعده، الفيلم يصور شخصية أدهم المضطر للخروج على القانون، عندما يعجز عن الدفاع عن حقوق الفلاحين، فيتحد مع أعوانه للتصدي لابنة الوزير الإقطاعي ورجالها الخونة فينجح في إعادة الحق الى أصحابه، بعدها يدفع حياته ثمنا لقضيته، ورغم اهتمام الفيلم بعناصر الحركة والمغامرة، لكن بدا الريف خليطا لبيئات أجنبية، إلا أنه نجح في توظيف الموال وطنيا، موضحا نضال البطل الشعبي لانتزاع الحق، من خلال الاستلهام المباشر من الموال، كواحد من الإبداعات الشعبية المأثورة، لكن لم يعبر المخرج عن معالم ريفنا المصري بأزيائه وطبيعة العلاقات الاتصالية والاجتماعية المميزة.

ياسين وبهية

استلهمته السينما في العام 60 بفيلم «بهية» قصة حامد عبد العزيز، معالجة درامية ليوسف السباعي، إخراج رمسيس نجيب، لإدانة سيطرة الإقطاع على الفلاحين قبل الثورة، مصورا الإقطاعي الذي يحرق المحاصيل ويغرق الأراضي حتى يعجزوا عن سداد ديونهم له، لينتزع أراضيهم، وعندما يتصدى له والد بهية يقتله، كما يقتل والد ياسين الذي اكتشف عملياته الإجرامية، محاولا اغتصاب بهية، فينقذها ياسين.. أما في الموال فيقتل ياسين، ولا يشير الاتهام الى أحد بعينه، بل إلى القدر الظالم أو «المكتوب على الجبين»، عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطاني في فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى، فمات من مات وبقي من بقي يحن إلى العودة.



استعانت السينما بالمطربين الشعبيين في العديد من الأفلام

المراجع

- صفوت كمال - من فنون الغناء الشعبي المصري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1994م - ص2.
- د. فتحي الصنفاوي - مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية - المجلس الأعلى للثقافة - 2001م - القاهرة - ص292.
-د.عطارد شكري - موال الحادثة من عيار صدام - مجلة البيان - العدد 344 - مارس 1999م - رابطة أدباء الكويت - ص 2.
- د.أحمد على مرسى - الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها - دار المعارف - القاهرة - 1983م - ص334 - 359 بتصرف.
- أمجد حسن منصور - الفلاحون في السينما المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1999م - ص 42.
- أمجد حسن منصور - التراث الشعبي في السينما - مجلة الفنون الشعبية - العدد 37 - سبتمبر 1992م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص 87.
- عبدالحميد حواس - أوراق في الثقافة الشعبية - مركز البحوث العربية للدراسات - القاهرة - الطبعة الأولى - 2003م - 149.
- أمجد منصور - الفلاحون في السينما المصرية - ص 95 - 96.
- أمجد منصور - التراث الشعبي المصري في السينما - ص 92 بتصرف.
- أمجد منصور - الفلاحون في السينما المصرية - ص 92. -11 مجلة أبيض وأسود - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد 31 - يوليو 2014م - ص-13 15 بتصرف.
- أمجد منصور - الفلاحون في السينما المصرية - ص 61.
- عبد الحميد حواس - مرجع سابق - ص 149.
- أمجد منصور - التراث الشعبي المصري في السينما - ص91.
- د.أحمد مرسي - مرجع سابق - ص 56.

تضم رسامين ونحاتين وراقصين وشعراء ونقادا كانوا يقيمون في نيويورك منذ العام 1947 حتى 1963

مدرسة نيويورك الموسيقية الحديثة

مدرسة نيويورك هي مجموعة واسعة تضم رسامين ونحاتين وراقصين وشعراء ونقادا وموسيقيين كانوا يقيمون في نيويورك منذ العام 1947 حتى 1963. ويطبق علماء الموسيقى هذا المصطلح على مجموعة من المؤلفين الموسيقيين تضم جون كيدج ومورتن فيلدمان وإيرل براون وكريستيان وولف وديفيد تيودور.

ومع ذلك، كانت مجموعة المؤلفين الموسيقيين في مدرسة نيويورك أكبر من «دائرة كيدج»، فكان إدجارد فاريز وستيفان وولب ينتميان أيضا إلى هذه المجموعة، حيث عملا كمرشدين ومدرسين. وكانت المجموعة تلتقي في الغالب في حانة سيدار أو في النادي، حيث ألقى كيدج العديد من المحاضرات، بما في ذلك محاضرته الشهيرة: «محاضرة عن لا شيء» (1949)، وقدم فاريز عمله «الموسيقى، فن وعلم» (1950). وظهر مقال فيلدمان «صوت. ضجة. فاريز. بوليز» في الصحيفة الرسمية للنادي. وفي حين كان كيدج وفيلدمان وبراون وفاريز كلهم يجيدون الرسم بأسلوب تعبيري مجرد، اختلفت درجة ارتباطهم كمؤلفين موسيقيين برسامي مدرسة نيويورك، حيث كان ارتباط فيلدمان بالرسامين أقوى من باقي الموسيقيين، فكتب يقول: «الرسم الجديد جعلني أرغب في ابتكار عالم صوتي أكثر مباشرة، أكثر حضورا، أكثر مادية من أي شيء كان موجودا حتى الآن».

ترجمة: نهى حامد محمود

مترجمة - مصر



إدجار فاريز

إدجارد فاريز

قبل عام 1917 تحدث إدجارد فاريز عن آلات موسيقية يمكنها تقديم «عالم جديد كامل من الأصوات التي تبعث على الشك»، مما يبشر باستخدام معدلات الصوت وآلات الكمبيوتر في الموسيقى المعاصرة. كرس حياته للأفكار الجديدة، وآلات جديدة وموسيقى جديدة، وعلى رغم أن إنتاجه ضئيل إلى حد ما بالمقارنة مع الكثير من المبتكرين العظماء في القرن العشرين، كان له أثر جوهري على الطليعة في فترة ما بعد الحرب، رافضا الاستخدام العادي للحن لمصلحة الاستخلاص السمعي للصوت المحرك إيقاعيا. ومرة قال: «لستُ موسيقيا، أنا أعمل مع الإيقاعات والترددات وحدة الصوت. أشبه النغمات في الموسيقى بالنميمة في الكلام».

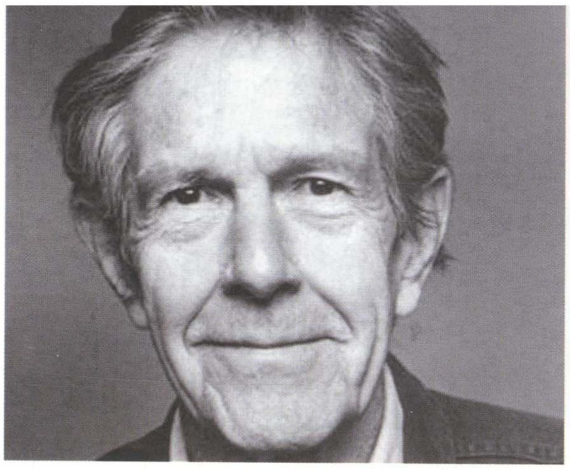
كان فاريز من أصل فرانكو إيطالي (كان ابن عمه عازف البيانو ألفريد كورتو)، بدأت الدراسات الموسيقية الجادة لفاريز في «مدرسة الإنشاد» في باريس، حيث قادته روحه المستقلة إلى الاصطدام مع المدير فنسنت داندي. وقبل عام 1909 كان في برلين، حيث صادق المؤلف الموسيقي الإيطالي فيراتشيو بوزوني وانبهر بأفكاره من أجل ابتكار «موسيقى جديدة». وجد فاريز وظيفة هناك كمايسترو، لكن قبل عام 1913 عاد إلى باريس. حضر العرض الأول لعمل «طقوس الربيع» لسترافنسكي الذي أحدث الكثير من الجلبة، وهو عمل شعر بتعاطف فوري معه - ألقى الجمهور حوله بالشتائم على المسرح، لكن فاريز علق قائلا: «بدت الموسيقى طبيعية جدا بالنسبة إلي».

التحق فاريز بالتجنيد في عام 1914، وأعفي بسبب المرض وهرب إلى أمريكا العام التالي. كان وصول فاريز إلى نيويورك - حيث كان قد قرر قضاء بقية حياته - بداية مشواره الفني كمبشر للموسيقى الجديدة. نظم «نقابة المؤلفين الموسيقيين الدوليين» لعرض أعمال لشونبرج وسترافنسكي وفيبرن، وعمله الموسيقي الرئيسي الأول، «الأمريكتان» (1922)، أظهر اعتناقه لموقف سترافنسكي القوي ضد الرومانسية، حيث استخدم الكثير من آلات النفخ النحاسية والخشبية ليستحضر الوجود الساحق للعالم الجديد. وأعلن: «أرفض أن أقيد نفسي بأصوات كانت مسموعة بالفعل». بعد اجتهاده سنوات في كتابة عمله «الألغاز»، وهو عمل هائل لـ 120 موسيقي، لكن من دون وجود قسم الوتريات، أدى بحثه عن رنين جديد للأصوات إلى كتابته عمل Ionisation (1931) حيث تتنافس أصوات السارينة والسندان والطبول المصنوعة من نبات القرع وأجراس عربة الجليد لجذب الانتباه. في الثلاثينيات والأربعينيات استكشف الإمكانيات الصوتية لعدة آلات كهربائية ميكانيكية وآلات

جديدة مثل الثيرامين والأوندز مارتينوت – الأخيرة اشتهر ميسيان باستخدامها في عدد من الأعمال. وفي فترة الخمسينيات تابع فاريز العمل في كتابة مقطوعة «الصحارى» (1954)، وهو عمل مبتكر للشريط المغناطيسي. وفي عام 1958، صدر له عمل بعنوان «القصيدة الإلكترونية» الهائلة للشريط المغناطيسي و400 مكبر صوت. تعاون في ابتكار هذا العمل مع المؤلف الموسيقي اليوناني زيناكيس كعرض أساسي يقدم في جناح فيلبس في معرض بروكسل العالمي لعام 1958. توفي فاريز بعد سبع سنوات، حيث امتدحه ستوكهاوزن بوصفه أنه حالم؛ وستوكهاوزن يعد المؤلف الذي بذل أقصى جهد لتحقيق تصور فاريز عن مستقبل إلكتروني في الموسيقى.

تأثر بحث فاريز عن الإمكانيات الصوتية بلويجي راسولو، المؤلف الموسيقي الإيطالي والمستقبلي الذي ابتكر آلات تصدر ضجيج، والذي اقترح البيان الذي نشره بعنوان «فن الضجيج» عالما جديدا من الصوت المنظم الذي حاكى عالما صوتيا متفاوتا يمثل الحياة المدنية الحديثة. في عمله «الأمريكتان»، الذي عرضه أول مرة أعضاء من أوركسترا فيلادلفيا بقيادة ستوكفسكي، استخدم فاريز تسعة عازفين على الآلات الإيقاعية بما في ذلك مجموعتان من التمباني، سارينة وزئير أسد (لاحقا غيره ليستخدم بدلا منه آلة أوندز مارتينوت). هذا عمل يتميز بالحيوية الإيقاعية البدائية - مع لحظة عابرة من السكون الغنائي - الذي يستحضر الأصوات العاصفة والعنيفة للمدينة. وصف فاريز العمل بأنه يدور حول «العوالم الجديدة على سطح الأرض، في السماء أو في أذهان البشر»، ويمثل بداية انبهاره بالإمكانيات التعبيرية للآلات الإيقاعية.

في عمله Ionisation (1931) يستغني فاريز عن كل الآلات الموسيقية التقليدية لمصلحة الآلات الإيقاعية. العنوان مأخوذ من علم الفيزياء، ويشير إلى عملية إطلاق الذرة للإلكترون وحصوله على الشحنة الكهربائية الموجبة. تشمل الـ 37 آلة إيقاعية أجراس وبيانو وجلوكنشبيل وسندان وطبول البونجو وكل أنواع الطبول وسارينتين. مدة العمل ست دقائق عالية التركيز يتقابل فيها مجال مذهل من درجات الصوت تتميز بالمهارة الكبرى، حيث ينشأ توتر بين أصوات تتميز بالعنف والحدة وأصوات أخرى تتميز بالخفوت والرقة. توحي النتيجة بعالم حالم رهيب في الغالب حيث تتدافع صور الأدغال وصخب المدينة وحتى الحرب لتسيطر على خيال السامع. استقبل الجمهور عمل Ionisation بالرعب والانزعاج في أول عرض له في قاعة كارنيجي عام 1933.



جون كيدج وابتسامته الشهيرة

جون كيدج

إفشاء، ظهور، صدفة، مفاجئة، لحظة صدق، وذكرى عابرة: هذه مجرد بعض الحوادث العابرة التي نتعرض لها كل يوم. حين يصل الأمر لكيفية استيعابنا أو تصورنا للصوت، قد تقول إن كل يوم يأتي بتيار لا ينتهي من لحظات جون كيدج.

يمكن التطلع إلى هذه اللحظات أو إنشاؤها، لكن لا نتوقع نتيجتها بالضرورة. فجأة تتداخل أصوات بعيدة من العالم الخارجي مع الموسيقى التي تنبعث من السماعات: نفير السيارات، هبوب الرياح، تدفق الحديث العادي، أو ربما مغنٍ متجول مع آلة أكورديون. الأصوات الخارجية غالبا تصدر نسيج كونترابنطي مناسب في الأسطوانة، وبالتالي تستحدث تجربة موسيقية جديدة غير متوقعة. هذه لحظة من عمل لجون كيدج.

إذا كنت تريد أن توسع هذه اللحظة في عمل موسيقي رفيع لجون كيدج، قم بالسير خمس دقائق في الممشى، وسوف تلتقي بمغني الأكورديون المتجول في موقعه المعتاد. لكن لا يمكنك توقع أي أغنية سيعزف، ما هو كم المتغيرات التي ترغب في أخذها في الاعتبار؟

بعض الموسيقيين والمستمعين قد يقولون «هذه ليست موسيقى» وهذا أمر مفهوم. فكيدج خلال اهتمامه المألوف وتركيزه على مستوى ما قبل التأليف، ابتكر مقطوعة أكثر أناقة على الإطلاق ومنطقية ومنيعة من ناحية البناء وجميلة إضافة إلى كل هذا. فرغم كل شيء، حصل كيدج على التقدير الدولي بسبب تحقيقه التوازن بين الإحكام والصدفة، مجبرا الجماهير على إعادة التفكير في الافتراضات التقليدية بشأن ماهية الموسيقى وما يمكن أن تكون، في مقابل ما كانت الموسيقى وما ينبغي أن تكون.

كمؤلف موسيقي وفيلسوف وكاتب وفنان يستخدم الفنون البصرية، يظل جون كيدج واحدا من أكثر الشخصيات المؤثرة والمثيرة للجدل في القرن العشرين، حيث لاقى الإعجاب في بعض الدوائر، وتم التنديد به في دوائر أخرى. أحد الأمثلة الشهيرة لعمله الجذري هو (33.4) سنة 1952، وهي مقطوعة تتكون من أربع دقائق وثلاث وثلاثين ثانية، حيث لا يعزف العازف شيئا. جرى العرض الأول في 29 أغسطس من ذلك العام في قاعة مافريك في وودستوك بنيويورك. حتى خلال معايير حفلات موسيقى الطليعة، نجح عمل كيدج في جعل الجمهور يشعر بالذهول والغضب، جاعلا أحد الحضور يعلن بصوت عال «يا أهالي وودستوك الطيبين، دعونا نرحّل هؤلاء الأشخاص من البلدة».

بالطبع مفهوم الصمت في الموسيقى يرجع إلى وقفات هايدن غير المتوقعة، أو وقفات بيتهوفن الدرامية، أو السكون الذي ينشأ عن الصمت المؤلم في السطور الأخيرة من سيمفونية مالر التاسعة. ويضم عمل شومان «كارنفال» فقرات من الموسيقى المدونة لا يراد منها أن تعزف. مع ذلك، ينتمي مفهوم كيدج للصمت بشكل خاص إلى غياب الصوت عن قصد. هل نحن نسمع أم ننصت؟ قسّم كيدج عمله 33.4 إلى ثلاث حركات تصادفية بشكل خاص التي لا بد أن يحددها العازف بساعة توقيتية. تقدم بداية ونهاية كل حركة لافتات سباقية تتسرب بينها أصوات غير مقصودة. أيضا استدل كيدج بمدة كل حركة خلال سبل مثابرة، حتى لا يبدو أحمق.

في الواقع، لا يمكن أن يزعم أي أحمق أن لديه الذهن الثاقب دائم السؤال لكيدج وحبه للبحث العقلي. ولد كيدج في 5 سبتمبر 1912 في لوس أنجلوس، كان ابنا لمخترع ومهندس وبدأ يدرس الموسيقى في سن مبكرة. عرّفت فاني ديلون صديقة للأسرة والمؤلفة الموسيقية كيدج الصغير على فن نسخ تغريد الطيور (في الواقع، سجل عازف البيانو مقطوعة فاني التي استلهمتها من تغريد الطيور في الحديقة بعنوان «طائر في الفجر»). ظهر كيدج أول مرة في الإذاعة في سن 12، وتخرج من مدرسة لوس أنجلوس الثانوية بتفوق. ترك كلية بومونا بعد عامين، ثم سافر إلى أوروبا، حيث كتب الشعر، ودرس الرسم والموسيقى. بعد العودة إلى الولايات المتحدة، درس مع هنري كاول، ثم مع أدولف فايس، وهو أول



جون كيدج ومورتن فيلدمان

طالب أمريكي لدى أرنولد شونبرج، ويتذكر كيدج أن فايس كتب كما كبيرا من الموسيقى، وتقريبا لم تعرض له أي من هذه الأعمال. ونتيجة لهذا، أصبح رجلا ساخرا سيئ المزاج. ذلك أثر على تصميم كيدج بعدم كتابة أي موسيقى ما لم يكن يقصد عرضها. وبين 1934 و1937 عمل كيدج مع شونبرج نفسه. كتب كيدج عن علاقتهما عام 1990: حين طلبت من شونبرج أن يعلمني الموسيقى، قال: «على الأرجح لا يمكنك أن تتحمل أي سعر أطلبه منك»، قلت: «لا تذكره؛ لا أملك أي مال»، قال: «هل توافق على أن تكرس حياتك للموسيقى؟» هذه المرة قلت «نعم»، قال إنه يوافق على أن يعلمني دون أجر. بعد عامين أصبح واضحا لكلينا أني لا أملك أي إدراك للهارموني. بالنسبة إلى شونبرج، لم يكن الهارموني يتميز بالتلون فحسب، لكنه كان يتعلق بالتركيب. كان بالنسبة إليه وسيلة استخدمها المرء ليفرق بين جزء من التأليف وآخر. لذا قال لم أتمكن قط من كتابة الموسيقى. «لِمَ لا؟» قال: «ستصل إلى جدار ولن تتمكن من العبور خلاله»، قلت: «إذن سأقضي حياتي أخبط رأسي في ذلك الجدار».

«خبط الرأس» حرفي بدلا منه معنى مجازيا يتعلق بالموسيقى الإيقاعية التي كتبها كيدج في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات. طور مؤلفون أمثال إدجارد فاريز وأماديو رولدان هذا النوع الجديد من الموسيقى، في حين زوّد منتج الأفلام «أوسكار فيشنجر» وعي كيدج بالإمكانيات الموسيقية والتعبيرية للآلات الإيقاعية. في الرباعية 1935 والثلاثية 1936 والتركيب الأول 1939 استخدم كيدج الحركات الإيقاعية بعناية منسقة، قال كيدج: «كانت هذه الأعمال تتكون من حركات قصيرة يتم التعبير عنها إما كصوت أو كصمت من الطول نفسه، حركات مرتبة في محيط دائرة حيث يمكن للمرء أن يستكمل العمل للأمام أو للخلف». في محاضرة ألقاها كيدج عام 1948، شرح كيف تكون هناك صفة واحدة مشتركة بين الصوت والصمت، وهي المدة. كانت نماذجه التي اقتدى بها في هذا الصدد هي أنطون فيبرن والأهم منه إيريك.

وعلى رغم كل الصرامة المنهجية التي يتبعها كيدج، يخلق النسق الخيالي للأصوات الإيقاعية في أعمال مثل «التركيب الثاني» و«التركيب الثالث» و«المناظر الطبيعية الخيالية رقم 2 و3» إحساسا آنيا متألقا وقوة دفع حيوية تصعب مقاومتها. ولا عجب أن الراقصين ومصممي الرقصات الحديثة وجدوا موسيقى كيدج جذابة ومفيدة، مثل سفيلا فورت وجان إردمان ولاحقا ميرس كاننجهام. أيضا أجرى كيدج تجارب على الموسيقى الإلكترونية والمسجلة مسبقا، حيث استبق أسلوب التوليف قبل أربعة عقود على الأقل. على سبيل المثال عمله «Credo in US» الذي كتبه سنة 1942 مدون بشكل يرتبط برقصات وضع تصميمها إردمان وكاننجهام،



إدجارد فاريز أثناء عملية التأليف

ويتطلب العمل في عزفه مجموعتين من صفائح القصدير وجهاز تسجيل يستخدم شرائط مسجلة غير محددة وبيانو مجهّزا.

تطور البيانو المجهّز، مثل الكثير من الاختراعات، بسبب الضرورة. حين طلبت سفيلا فورت من كيدج أن يكتب موسيقى راقصة مستلهمة من الموسيقى الأفريقية، لاحظ أن مكان جلوس أعضاء الأوركسترا على خشبة المسرح لا يتسع لفرقة آلات إيقاعية، لكن كان يضم بيانو صغير. تذكر كيدج تكنيك المؤلف الموسيقي هنري كاويل حين كان يدخل يده داخل البيانو ويحرك أوتاره، فطوّر الفكرة لأبعد من ذلك. وضع أوتادا مطاطية وبراغي ومزاليج ودبابيس الملابس وأدوات أخرى بين الأوتار. الصوت المترتب على ذلك حوّل البيانو إلى مجموعة آلات إيقاعية وأيضا آلة تشبه الجاميلان يعزفها عازف واحد. بهذه الآلة الجديدة، نجحت مجموعة الأعمال التي كتبها كيدج لموسيقى البيانو في الأربعينيات ووصلت الذروة في عمله العظيم الذي تصل مدته إلى 70 دقيقة بعنوان «مقطوعات سوناتا وإنترلود للبيانو المجهّز» (1946 – 1948). وحتى منتقدو موسيقى كيدج اعترفوا بالطابع المتناسق والهازل الذي يميز الموسيقى الراقصة التي كتبها. ولم تسجل أي



مورتن فيلدمان يعزف على آلة البيانو

أعمال أخرى لكيدج بنفس عدد مرات تسجيل هذا العمل. ومع ذلك يستحيل إدراك هذا العمل بشكل محدد، فعلى رغم أن كيدج نجح في إعداد العمل بأقصى عناية ودقة، لا تصدر آلتان بيانو مجهزان الصوت نفسه. ويميز الطابع الشرقي والعناصر الشكلية لمقطوعات السوناتا والإنترلود بعض أعمال كيدج لغير البيانو، مثل النسختين من عمله «تجارب»، و«متتالية لبيانو لعبة»، و«موسيقى لمارسيل دوشامب» (مارسيل دوشامب هو فنان فرنسي ينتمي إلى المدرسة الدادائية والسريالية في الرسم)، و«داخل منظر طبيعي» الذي يشبه أعمال إيريك ساتييه. في الوقت نفسه، يكشف باليه كيدج «الفصول» (1947) عن إمكانية ترجمة المؤلف لدرجات الصوت الثابتة والإيقاعية الفريدة للبيانو المجهز إلى موسيقى غير معدة سلفا. يبدو باليه «الفصول» أفضل في شكله الأوركسترالي. كلفه بكتابته لنكولن كريشتاين مؤسس جمعية نيويورك للباليه فأتاح لكيدج فرصته الأولى للكتابة للآلات الأوركسترالية التقليدية. تمر الإيماءات جيئة وذهابا بين الأقسام والعازفين الصولو بإتقان ساحر وإحكام لجرس الصوت يميز أعمال سترافنسكي وفيبرن، لكن لا يبدو مثل أعمالهما.

الاستغراق الزائد لكيدج في الفلسفة الشرقية، خاصة مذهب زن البوذي، تسبب في حدوث تغيير في وجهة نظره الفنية منذ أوائل الخمسينيات فصاعدا بدأ يعتبر الموسيقى وسيلة لتغيير الذهن. «أعتبر الفن ليس كوصيلة تواصل بين الفنان والجمهور بل إنه نشاط للأصوات حيث يجد الفنان سبيلا ليسمح للأصوات بأن تكون على سجيتها». كيف إذن يختار المرء أي الأصوات التي عليه أن يصدرها؟ الجواب هو أن المرء لا يملك الخيار. اتجه كيدج إلى الفلسفة الطاوية الصينية وإلى «إيجنج» أو «كتاب التغييرات»، وطوّر منهجا للتأليف مأخوذ عن عمليات تتم بالمصادفة. وحسب رأي كيدج، أدى هذا إلى تغيير مسؤوليته من عمل الاختيارات إلى طرح الأسئلة.

استخدم كيدج المصادفة كتكنيك للتأليف الموسيقي في الحركة الثالثة من عمله «كونشرتو للبيانو المجهز



جون كيدج والبيانو المجهّز

وأوركسترا الحجرة» (1950 - 1951) وفي عمله «موسيقى التغييرات»، الذي أكمله في ديسمبر 1951، تحكم المصادفة كل جانب من الكتب الأربعة، مدة العمل 45 دقيقة، بما في ذلك السرعة ودرجة الصوت وكثافة التركيب والفواصل وأكثر من ذلك. لاحقا في هذا العقد استخدم كيدج فكرة الموسيقى غير المحددة التي تتم باستخدام المصادفة. هذا تطلب من العازفين فك رموز تدوين كيدج المميز للنوتة والتعليمات لتحديد طريقة العزف. ونتيجة لذلك لم يتمكن الكثير من الموسيقيين الذين تدربوا على إعادة إصدار ما يكتبه المؤلف على الصفحة بدقة قدر الإمكان من أخذ كيدج على محمل الجد.

لكن من أخذه بمحمل الجد تمتع بميزة أنه أصبح من المتعاونين معه، بدلا من مجرد مترجم لأعماله. فعازف البيانو ديفيد تيودور، أحد المناصرين الأمريكان للموسيقى الجديدة في فترة ما بعد الحرب، كرس الكثير من الوقت والجهد والالتزام لموسيقى كيدج. ونموذجه مهّد الطريق لجيل أصغر سنا من المدافعين البارزين عن موسيقى كيدج، بما في ذلك عازفو البيانو جوزيف كوبيرا وهربرت هنك وستيفن دروري ومارجريت لنج تان وستيفان شليمرشار، إضافة إلى عازفي الكمان بول زوكفسكي وإرفين أرديتي. وبمساعدة عبقري الكمبيوتر ليجارين هيلر، ابتكر كيدج كولاج مجنونا يتكون من سبعة عازفين على آلة الهاربسكورد يعزفون مقتطفات يصدرها الكمبيوتر لموسيقى تقليدية، إضافة إلى 51 شريطا مغناطيسيا يدار باستخدام 51 مكبر صوت وشرائح ومؤثرات إضاءة. سلسلة أعمال كيدج التي تحمل عنوان «Europeras» المكونة من خمس أوبرات تقسم اختيارات برنامج الحفلات الموسيقية المألوفة إلى كولاج صوتي معبر حيث يدعم الأثر السمعي بعناصر بصرية.

وخلال السبعينيات والثمانينيات، أصبح كيدج مهتما بالدراسات الموسيقية، وكتب أكبر مجموعة أعمال للبيانو، وهي «دراسات أسترالية» باستخلاص النغمات والتآلفات من خريطة النجوم للسماء الأسترالية. و«دراسات فريمان» للكمان المنفرد التي تكاد تكون مستحيلة في الأداء مثل «دراسات شمالية» للتشيللو المنفرد. وقرب نهاية حياته، بدأ كيدج يخترق - برفق - الجدار الهارموني الذي طرقه برأسه لعقود بسلسلة طويلة من مقطوعات للآلات المنفردة ومجموعة الآلات. معظم المقطوعات بطيئة وتعيد تعريف المنيمالية على أساس جماليات فن كيدج.

وتشمل مواهب كيدج المتعددة الأوجه نسقا باهرا من الأعمال الفنية المرئية وعددا كبيرا من المقالات. من يسمع كيدج يقرأ حكاياته الساحرة عن الموسيقى غير المحددة بصوت عال لا يمكن أن ينسى صوته الساحر المتواضع. لحسن الحظ سجل كيدج الـ90 قصة، كل واحدة مدتها دقيقة واحدة ويقرأها إما بسرعة أو ببطء حسب طولها. مع ذلك من المهم معرفة أن كيدج كان يكره استخدام التسجيلات كدليل يرشد العازف عن كيفية أداء هذه الأعمال. قال: «موسيقاي المفضلة هي موسيقى لم أسمعها بعد. أنا لا أسمع الموسيقى التي أؤلفها. أنا أكتب من أجل سماع موسيقى لم أسمعها بعد».

مورتن فيلدمان

بشكل عام، تختلف موسيقى الطليعة الأمريكية عن نظيرتها الأوروبية في أنها تهتم - بداية - بالصفات الحسية للأصوات في حد ذاتها بدلا من تشكيل تلك الأصوات وتنظيمها. ويعد مورتن فيلدمان نموذجيا لهذا الاتجاه: حيث إن عالمه الصوتي، خاصة في أعماله اللاحقة، يتكون من حركات موسيقية معبرة ومدروسة تؤكد على التفاصيل المادية لجرس صوت الآلة الموسيقية. مع هذا يأتي ولعه بالتكرار وغياب الاندفاع الإيقاعي الذي يكون، على حد قول فيلدمان، «محاولة واعية لتصوير توهان الذاكرة». يعبر الأثر التراكمي عن حالة من الركود المصحوب بالهلوسة، التي لا تختلف عن لوحات الرسم الكبيرة لمارك روثكو، وهو رسام كان فيلدمان يعرفه ويعجب به. إنها موسيقى خالية من الأحداث على نحو جميل.

ولدً فيلدمان في نيويورك ودرس التأليف الموسيقي مع ستيفان وولب ثم والنجفورد ريجر. جاء الدافع لمحاولاته لتحرير الصوت من البناء حين التقى مع جون كيدج عام 1949. تأثر عمله «توقعات» (1950 - 1951) بموسيقى كيدج، التي كتبها على ورق مربعات مع تعليمات عامة إلى حد ما، تسمح للعازف بالحرية بلا حدود تقريبا بالنسبة إلى حدة الصوت ومدة النغمات. وسرعان ما حل محل هذا بطريقة عمل يستخدم فيها التدوين بشكل أدق، لكن لاتزال مدة النغمات حرة نسبيا. كانت النتيجة، في أعمال مثل «مقطوعة لأربع آلات بيانو» (1957) أو The Swallows of Salangan (1960))، هي من نمط الكونترابنط الفوضوي حيث تتداخل المادة اللحنية بشكل محير وتتغير بسرعة. في أعمال فيلدمان اللاحقة تتغير النبرة مرة أخرى، من انشغال باستكشاف جرس الصوت إلى انجذاب للزمن - انجذاب يمثله عمل «رباعية للبيانو والوتريات» لعام 1985.

في عام 1971 حضر فيلدمان الحفل الافتتاحي لكنيسة روثكو في هيوستون بولاية تكساس. وتلقى فيلدمان تكليفا بكتابة مقطوعة موسيقية خصيصا للمبنى وكتكريم للرسام مارك روثكو، الذي كان معلقا له 14 لوحة كبيرة في الكنيسة. كانت هذه اللوحات تمثل نقطة البداية لفيلدمان: «الرموز التي استخدمها روثكو تصل مباشرة إلى حافة لوحاته، وأردت إحداث الأثر نفسه باستخدام الموسيقى - أن تنفذ خلال الغرفة ثمانية الشكل بالكامل ولا نسمعها من على بعد مسافة معينة». استخدم فيلدمان آلات موسيقية إضافية - مثل الفيولا والسلستا والآلات الإيقاعية والكورس ومطربة سوبرانو صولو - بطريقة تعاملها كأنها عناصر مجردة، فيبتكر محيطا موسيقيا روحانيا لا يختلف عن الموسيقى التي كتبها أرفو بارت في الفترة الأخيرة من مشواره الفني. الفرق أن العالم الصوتي الذي يخلقه فيلدمان أكثر هدوءا، ويؤكد بشكل أكبر على تفاصيل طابع الصوت كوسيلة للتواصل. ويكشف كل جزء من الأجزاء الخمسة المكونة للعمل عن بريق يزيد من حساسية السامع مع تقدم العمل.



جون كيدج



كيدج وفيلدمان وأعضاء مدرسة نيويورك

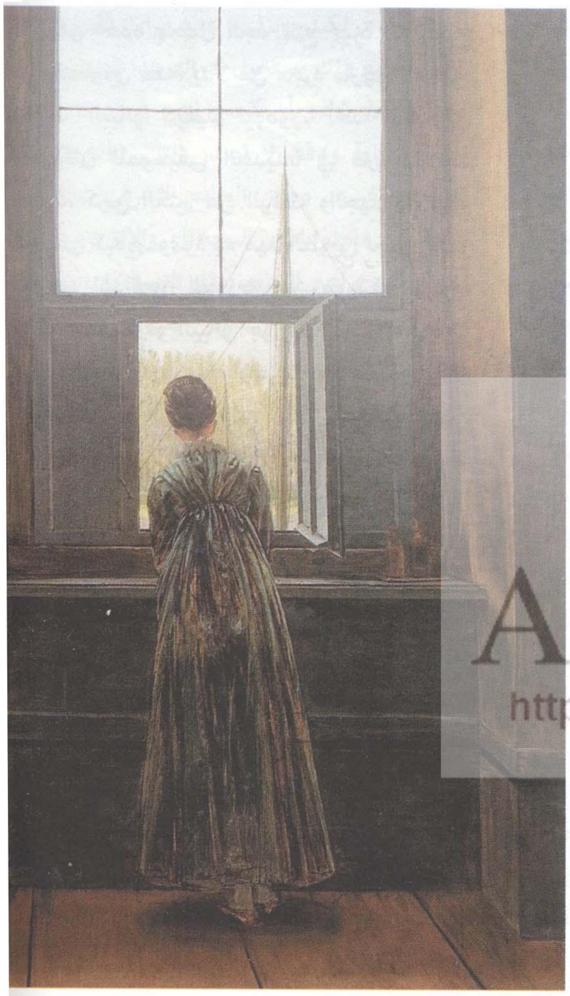
المصادر

The Rough Guide to Classical Music by Joe Staines

The BBC Classical Music Magazine

يضم نفائس الفن الأوروبي وأنشئ عام 1861

المتحف الوطني القديم في برلين



إمرأة تطل من النافذة - كاسبر فريدريك 1822

لقد أُنشئ المتحف الوطني القديم في مدينة برلين خلال الفترة الممتدة من العام 1861 إلى العام 1876، وحصلت عليه تغييرات كثيرة منذ ذلك الحين، وسمي بالمتحف الوطني القديم تمييزا له عن المتحف الوطني الجديد الذي صممه المعماري ميس فان رؤه في الساحة الثقافية في برلين في العام 1968، واعيد افتتاح المتحف في العام 2001 وذلك بعد عمليات تجديد وترميم كبيرة استمرت لعدة سنوات. وعلى الرغم من تلك العمليات الكثيفة فقد حوفظ على تاريخانية المبنى وذلك بسبب فهم من قام بالعمل وهو مكتب ميرز المعماري.

يمكن الوصول إلى جزيرة المتاحف من أي مكان في المدينة بوسائل عديدة، وعادة ما يتجه الشخص الذي يزور المنطقة لأول مرة إلى المتحف الجديد للحضارات الإنسانية، ويتجه بعد ذلك إلى متحف بوده أو بيرجاموم أو متحفنا هذا، ولقد فضلت أن أزوره في يوم آخر في زيارة خاصة، وذلك لظني أن به العديد من أعمال الفنانين الألمان المهمين التي تحتاج إلى وقت كافٍ لتفحصها، أقول ذلك بسبب أنهم يفتقدون الشهرة التي لمعاصريهم من الفنانين الفرنسيين، وقد لا يعرف كثيرون في العالم العربي ما قدموه من أعمال فنية مهمة خلا بعض المهتمين والمتخصصين.

د. خالد الحمزة

ناقد وأكاديمي - الدنمارك



واجهة المتحف الوطني القديم



هنيرتا هيرز - أنتون راف 1792



الإناء الجرانيتي - هومل 1831

تاريخ مبنى المتحف ومجموعته

يقع المتحف في الساحة المنبسطة ذات النخيل والممتدة إلى الشمال من المتحف الجديد، ويبرز المبنى وكأنه معبد روماني أعلى السلالم التي تتقدم الواجهة بتصميمها المميز على الجانبين. وقد أعيد مظهر المبنى الخارجي في أثناء الترميم إلى شكله الأصلي باستعمال الحجر الرملي الوردي والبرتقالي، ويوجد أعلى السلالم وأمام منتصف المدخل التمثال التذكاري لفريدريك فيليم الرابع فارسا يمتطي صهوة جواده الجامح على قاعدة ضخمة ومرتفعة. تتكون الواجهة من ثمانية أعمدة رخامية كورنثية تتعارض مع النظام الدوري الذي بني وفقا له المتحف الجديد المجاور، وصمم المبنى فريدريك فيليم أوغست شولر وهو الذي صمم على أرض الجزيرة من قبل المتحف الجديد، وأهدى القنصل فاغنر مجموعته من الفن المعاصر إلى الملك فيليم الأول في العام 1861، مما غير في التصميم الذي كان معدا من قبل، إذ تغير من مختبر للفن والعلوم إلى متحف. وبعد وفاة شولر، تابع المعماري المتعاون معه إتمام العمل عامة والداخلي خاصة، وقد واجه الأخير المشاكل نفسها في تحويل التصميم من مختبر إلى متحف، وقد خلدت أسماء الفنانين الألمان في الخارج تحت عبارة «للفن الألماني 1871» فوق المدخل بخط مذهب، وزادت المجموعة منذ واجن بإهداءات من المقتنين وأصبحت ممثلة للفن الألماني حتى العام 1933، وكان لمديره تشودي دور كبير في اقتناء أعمال الانطباعيين الفرنسيين والألمان. وعلى الرغم من تركيز المجموعة على فن القرن التاسع عشر، فإنها توسعت لتشمل الفنون من أواخر القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر. أكمل المعماري هنريك ستراك المبنى وفق طراز الكلاسيكية الجديدة المتأخرة، ويقال إن المعماري قد بنى على رسم أولي وضعه فريدريك الرابع بغرض الاحتفاء بالفنون والعلوم، وهذه القصة تكررت كثيرا مع ملوك آخرين عبر التاريخ مع أعمال معمارية عظيمة، وقد تكون تلك القصص مجرد أساطير للتعبير عن اهتمام كل منهم بالثقافة، وكان الهدف هو إظهار وحدة الأمة والتاريخ، ويتضح ذلك في موضوعات النحت البارز على الدرج الداخلي من عمل أوتو جير.

غُيرت التصميمات الداخلية في العام 1911 في الطابق الأول بسبب الحاجة لإضاءة الأعمال الفنية بشكل جيد، وحصل الأمر نفسه في الطابق الثاني في العام 1936. أهدى فاغنر رجل المصارف في برلين وقنصل مملكتي النرويج والسويد مجموعة تكونت من مائتين واثنتين وستين لوحة إلى التاج البروسي، ولم تقتصر المجموعة منذ البداية على الفن الألماني، بل ضمت أعمال مصورين بلجيك، حيث كانت لهم شهرة كبيرة حينها. وكانت الأعمال عند فاغنر تركز على الحياة اليومية وأضيف إليها كارتونات (أعمال تحضيرية) قام بها بيتر كورنيليوس، والأخيرة ذات موضوعات أسطورية ودينية تمهيدا لتنفيذها على الجدران بالفريسكو، ثم سرعان ما أضيف إلى المجموعة مناظر حربية نقلت فيما بعد إلى متحف الأكاديمية الملكية، وشملت صورا شخصية نقلت كذلك إلى أكاديمية أخرى. حصل جوردان تلميذ تشودي بالتعاون مع محبي الفن من رجال الأعمال على أعمال انطباعية من فرنسا ومن بلاد أخرى. وقد ضمت أعمالا لمانيه ومونيه وديجا وسيزان في العام 1897 وعرضت في المتحف فورا، وقد يكون هذا سبب إقالته بعد عدة سنوات.

حفظت المقتنيات أثناء الحرب العالمية الثانية ولكن المتحف قد أصابه الكثير من التدمير غير أنه أصبح صالحا للإستعمال منذ العام 1949، وقد قسمت المجموعة إلى نصفين بين الألمانيتين ثم أعيد جمعهما معا بعد التوحيد. ويعرض المتحف اليوم 450 لوحة وتمثالا من عصر غوته إلى الرمزيين في 47 قاعة توزعت على ثلاثة مستويات، وهو المتحف الفريد عالميا الذي يقدم عددا كبيرا من أعمال النحاتين جون جوتفرايد شادو وأدولف فون هيلدابراند.

وبعد صعود السلالم التذكارية تدخل مباشرة إلى قاعة تضم أعمالا من عصر غوته وخلفها إلى اليمين أعمال الطبيعيين وفن نهاية القرنين التاسع عشر، وتجد إلى اليسار أعمال نحت وتصوير فرنسية، وتجد خلفهما إلى اليمين أعمال الفن الألماني أيام الإمبراطورية وإلى اليسار في نصف الدائرة في نهاية المستوى أعمال الواقعية المبكرة. أما في المستوى الثاني، فتجد أمامك متابعة للفن الألماني وفن ميونخ وجماعية لايبل، وبعده في الواجهة تتابع فن عصر غوته، وإلى اليمين فن الطبيعية ونهاية القرن، وإلى اليسار فن ميونخ كذلك، وتجد في المستوى الثالث في المدخل وإلى اليسار متابعة عصر غوته، أما إلى اليمين فتجد الرومانتيكية، وإلى اليسار الواقعية المبكرة مرة أخرى.

الأعمال الفنية المهمة في المتحف

شاعت عبر أوروبا حركة ثقافية وفنية معارضة لفن البلاط الروكوكو عرفت بالكلاسيكية الجديدة متأثرة بنظريات وينكلمان وغوته، وبحث الفنان خلالها عن البساطة والطبيعية والتناغم التي استمدها من الفنون الإغريقية والرومانية التي أعيد اكتشافها مرة أخرى، وكان لأكاديميات الفن التي أخذت تدرب تلاميذها على نسخ الأعمال المكتشفة تأثيرها أيضا في انتشار الأفكار والرغبة



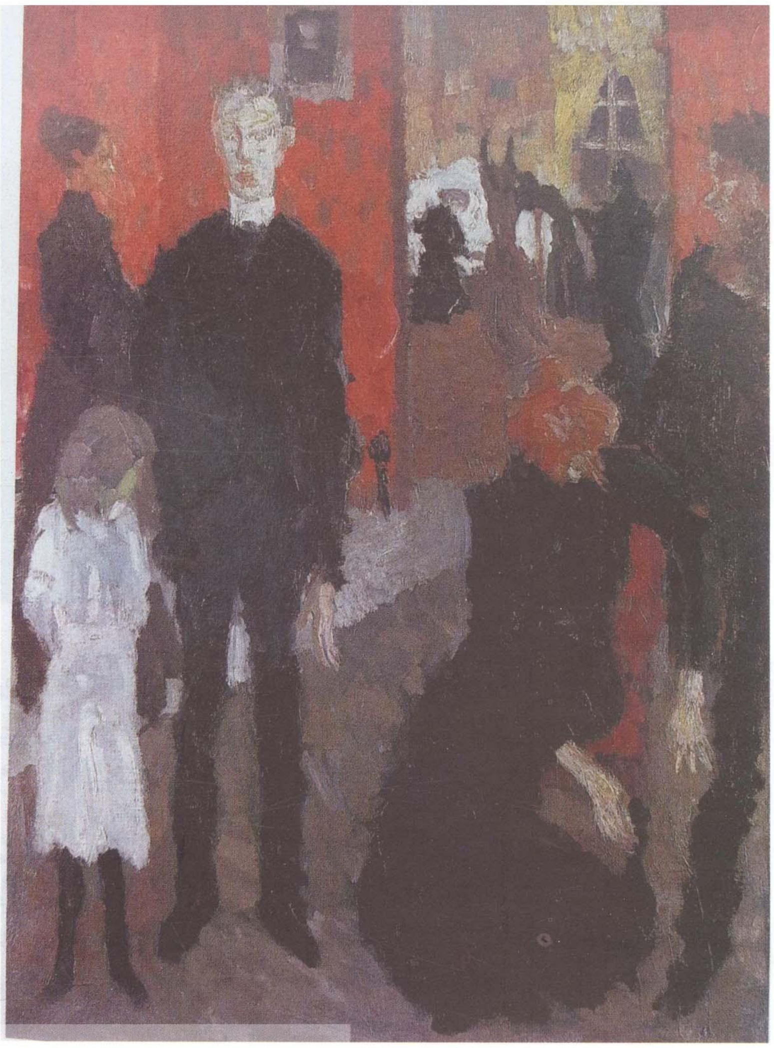
إحدى قاعات المتحف



مصنع الحديد - مينزل 1875



دير فرانسسكو - كوخ 1814



الموت - ماكس بيكمان 1906

في التحولات الثقافية. استقر العديد من الفنانين الألمان في روما منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، والتقى هناك مؤرخ الفن وينكلمان مع المصور أنتون رفائيل. وأقام في روما مصور المناظر الطبيعية جوزيف أنتون كوخ الذي كان له بعدئذ تأثير قوي على الفنانين الألمان الشباب، وله في المتحف «دير سانت فرانسيسكو» وهي زيت على خشب من العام 1814 في عدة مستويات، الأول القرويون يصلون أمام مذبح، والثاني الدير وبيوت القرية، والثالث الجبال البعيدة. وله أيضا «هاكيرت»، وهي زيت على كانفاس وتقدم منظرا طبيعيا من منطقة فلورنس حيث أقام في إيطاليا طويلا. كان يبني عمله على دراسات مباشرة من الطبيعة.

لفن النحت من الكلاسيكية الجديدة من نهاية القرن التاسع حضور لافت وذلك من خلال أعمال كريستيان دانيال رؤش وجوتفرايد تشادو، وبسبب كثرة الأعمال النحتية التي لدى المتحف وضع عدد كبير منها في كنيسة فريدريك التي أصبحت متحفا للنحت. وتقدم الأعمال فيها تطور النحت في برلين من العام 1780 إلى العام 1860، ويمكن مشاهدة أعمال لنحاتين مثل رؤش وتشادو وريدلفو وتيك ودريكا وكاليده. وتجد من النحت «هبا» للفرنسي العلم كانوفا ويبدو متأثرا بالنحت الهيلينستي، إنها بالحجم الطبيعي من الرخام من العام 1796، وتتميز بخفة الحركة طافية فوق السحاب. لقد كان ينظر إليه كفيدياس الجديد، أي كفيدياس النحات الإغريقي المشهور الذي قام بعمل منحوتات معبد البارثينون في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وتجد كذلك أعمالا للنحات الدنماركي بيرتل تورفالدسن الذي عمل في إيطاليا لعدة عقود واعتمد على الأشكال الإغريقية الكلاسيكية.

وهناك مقبرة تذكارية نحتها تشادو لابن فريدريك فيليم الثاني الذي توفي شابا، إنه من الرخام ويبلغ أكثر من 6 أمتار ارتفاعا وأكثر من 3.5 متر عرضا، عمل كلاسيكي جديد ومن أعظم الأعمال الأوروبية في هذا النوع. وله كذلك «الأختان» من العام 1797، وهما بنتا فريدريك نفسه وبالحجم الطبيعي من الرخام، ووصل فيه تشادو قمة إبداعه النحتي من خلال العلاقة بين الاختين ومعالجة الثياب.

ونشط فن الصور الشخصية للطبقة الوسطى وهي ممثلة بقوة في مجموعة المتحف بسبب التبرعات وعمليات الشراء التي قام بها المتحف، ويمثل المصور أنتون جراف لذلك حيث تعمق كثيرا في شخصيات تلك الطبقة، فنجد له «هنريتا هيزر» من العام 1792 وهي زيت على كانفاس، إنها زوجة طبيب كان له صالون ثقافي متسامح ومتنور في برلين، وكانت سنها عشرين عاما عندما صورها مظهرا إياها بملابس زوجة لطيفة ذات تعبير دافئ.

وله صورة شخصية ذاتية من العام 1813 أي عام وفاته، إنها زيت على كانفاس. ومن المعروف أنه قد عمل عدة صور لنفسه يقتني المتحف اثنتين منها. حظي هذا الفنان بالاحترام سواء من البلاط أو من العامة، وقدم هنريك هيزر «دوروثا» واقفة في ملابس منزلية كشخصية دافئة، ولجون أوغست تشبان «عازف العود» وتظهر ارتباطه بفن الباروك من خلال الملابس، ونجد لوحة جوتلايب تشيك «هنريكا داناكير» التي تتضمن نظرة حديثة إلى المرأة مرتبطة بالثورة الاجتماعية. صورها على خلفية منظر طبيعي واسع ومفتوح وهي ملتفتة إلى المشاهد. لقد تدرب هذا الفنان على يد دافيد فنان الثورة الفرنسية بلا منازع وأصبح وزيرا للثقافة لاحقا ويعتبر الممثل للكلاسيكية الجديدة.

عُين تشادو نحاتا للبلاط عندما كانت سنه 23 عاما، ونجد له في المتحف تمثالا شخصيا بعد هذا التاريخ بثلاث سنوات وهو من التراكوتا وبه تأكيد على قدرته على ملاحظة ما حوله بتقاسيم وجه متفردة، وله تمثال رخامي لرأس غوته الذي رفض الجلوس أمامه ولذا عمله من قناع أخذ له في العام 1807، وله كذلك نحت صديقه النحات الدنماركي رؤه الذي تعرف إليه في روما واستمرت صداقتهما طويلا، وتجد به حيوية من خلال التفاته إلى الجانب.

تنتشر مجموعة من الأعمال الرومانسية الألمانية في قاعات المستوى الثالث، إنها تستحق الإعجاب ويعود الفضل إلى فاغنر في تكوينها منذ العام 1860، ويبرز من بينها أعمال للفنانين كاش دافيد فريدريك وكارل فريدريك شينكل وفيليب أوتو وكارل بليشن الذين اكتُشفوا من قبل تشودي في نهاية القرن التاسع عشر. فقد وجد خصوصية فردية في تمثل المنظر الطبيعي لديهم. وكان قد

أقام معرضا للرومانسية الألمانية في العام 1906 وكتب عنه وحصل على دعم من الحكومة لاقتناء مجموعة منها للمتحف خاصة «امرأة بجانب النافذة» لفريدريك. نظر كاسبر ديفيد فريدريك إلى الطبيعة كخبرة تأملية وابتكر منظرا طبيعيا مثاليا، كان العمل الفني عنده رؤية وخيالا، وينبثق ذلك من العين الداخلية. له في المتحف «الشجرة» من العام 1822 وهي زيت على كانفاس، بها شجرة معمرة وضخمة في مقدمة المنظر مما يجعله واسعا، وترى فيه الراعي وأغنامه والقرى والمستنقعات من بعيد. ولوحته «بزوغ الفجر» من السنة نفسها والخامات وهي صغيرة الحجم، ترى في هذه اللوحة امرأتين ورجل يجلسون بهدوء وطمأنينة على صخرة قبالة البحر وقت المساء وقاربين عائدين في البحر، وله أيضا عمل مميز «امرأة بجانب النافذة» من العام 1822 وهي زيت على كانفاس وتصور زوجته بعد أربع سنوات من زواجهما، قدمها تنظر إلى الألب من نافذة مرسمه.

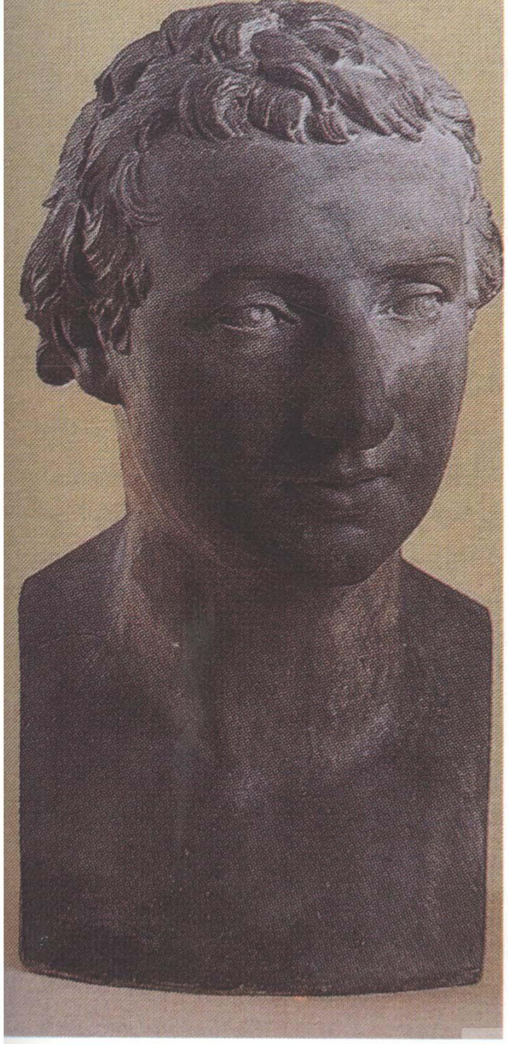
شينكل متأثرا بفريدريك ركز على المنظر الطبيعي مبكرا في حياته، له موضوعات سردية وتاريخية وألمانية قديمة، أما العمارة القوطية فكانت بتأثير صداقته للشاعرين الرومانسيين كليمنت برنيتانو وأكيم فون آرنيم. ونجد له «مدينة قوطية على ضفة النهر» من العام 1815 ويعكس الموضوع اضمحلال الإمبراطورية الرومانية المقدسة وسقوط ألمانيا تحت الاحتلال الأجنبي. وبعد عشرينيات القرن التاسع عشر ركز على العمارة ترميما ومارس تصميم المسرح والأثاث وأعمال الحديد بالإضافة إلى التصوير. وله في المتحف «صباح» وهي زيت على كانفاس من العام 1813 وبها نساء بملابس عصر النهضة وأطفال يلعبون، وتسير المجموعة باتجاه البحر، وتجد فيها أخيرا خيالة في الأفق، إنه صباح منير في فترة حرب طرد المحتل نابليون.

عمل الفنان كارل بليشن وهو من أبرز فناني القرن التاسع عشر فترة قصيرة من العام 1823 إلى العام 1838، وكان له مزاج رومانسي منغمس في الخيال، استعمل الألوان بطريقة بدهية وعمل في تصوير المناظر المسرحية، وكان قد سافر إلى إيطاليا وتأثر برسامي الهواء الطلق وشاهد هناك أعمال تيرنر، عاد بمجوعة من الأعمال التي أنتجها هناك وقوبل بنقد قاس غير مقدر لإنجازه، بيد أنه قد أعيد اكتشاف قيمة عمله في المناظر الطبيعية المضيئة في القرن العشرين حيث أعطي المكانة التي يستحقها.

يطلق بايدرمير على فن الفترة الممتدة من تحرير ألمانيا في العام 1815 وحتى قيام الثورة في العام 1848، وشمل مجالات التصوير والطباعة الفنية والتصميم وتميزت بكلاسيكية جديدة ألمانية مع أن البعض يرى أنه فن رومانتيكي تغلب عليه نظرة مدققة في الأشياء، ويظهر فيه إضافة موضوع المدينة إلى الموضوعات الأخرى كالمنظر الطبيعي والصور الشخصية مع التأكيد على الأجواء المنزلية.

كان فرانز كروجر من أهم رسامي الصور الشخصية في برلين ورسم الأمراء ورجال البلاط والبرجوازيين، ورسم كذلك المواكب الرسمية والشوارع المكتظة بالطبقة الوسطى. ونجد له في المتحف «موكب» من العام 1824 وهي زيت على كانفاس وكبيرة الحجم إذ تبلغ نحو مترين ونصف المتر ارتفاعا وأربعة أمتار عرضا، جمهور النظارة هم بطل الصورة وفيهم بعض الشخصيات المشهورة مثل المعماري شينكل والنحات رؤه والمصور تشادو وغيرهم.

يقترب جون إردمان هومل من الفوتوغرافيا في لوحاته لمناظر المدينة واهتم بمعالجة الضوء



جوته - تشادو 1823

وانعكاسه على الأشياء، له «لعبة الشطرنج» وهي زيت على كانفاس وفيها شخصيات معروفة بمن فيهم الفنان نفسه، مصادر الضوء المتعددة: المصباح والشمع والقمر عبر النافذة، هيأت لمعالجة مركبة للضوء والظل، وله كذلك «الوعاء الجرانيتي في ميدان برلين» من العام 1831، وهذا الوعاء الضخم أمر به الملك فريدريك فيليم الثالث متأثرا بالمثال البريطاني. وقد رسم ثلاث لوحات للموضوع يظهر في الأولى قطع الحجر، وفي الثانية صناعته، وفي هذه الثالثة حالته الراهنة في الحديقة، وكان تركيزه فيها على السطح اللامع للوعاء كمرآة عكست الأشخاص حولها بشكل مقلوب. ويبرز في ميونخ فيليم فون كوبل الذي يظهر تأثره بالفن الهولندي من القرن السابع عشر وتخصص في مناظر المعارك والحيوانات والصيد. واشتهر في فيينا فنان الصور الشخصية الأهم جورج فالدمولر الذي برزت أستاذيته في تصوير الأقمشة على اختلاف أنواعها والمجوهرات وفي تسريحات شعر الجالسين أمامه.

وعندما تسلم تشادو إدارة أكاديمية الفن في دوزولدورف جمع حوله أفضل التلامذة وأسس مدرسة التصوير في المدينة التي تعاملت مع الموضوعات التاريخية بالإضافة إلى موضوعات الصور الشخصية والمناظر الطبيعية، ولها سمات خطية بينة. أدولف مينزل من الفنانين الألمان المهمين في القرن التاسع عشر وعمل على الموضوعات التاريخية أولا ثم منذ الأربعينيات

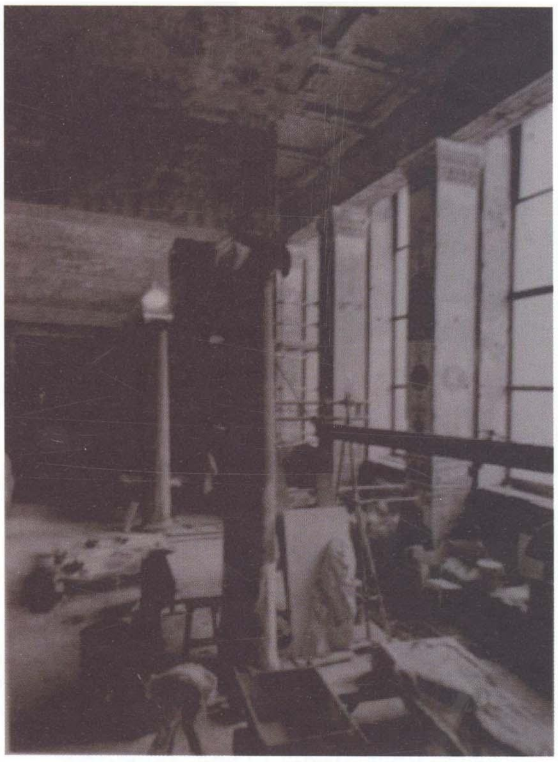


الحديقة الشتوية - مانيه 1879

على موضوعات من الحياة اليومية في لوحات زيتية صغيرة، وتميز بالملاحظة الدقيقة وبالعين الشاعرية، له في المتحف لوحة «غرفة نومه» و«الغرفة ذات الشرفة» وهما من منتصف القرن التاسع عشر وصغيرتي الحجم وزيت على ورق مقوى، وتظهران اهتمامه بالضوء والمعالجة الحرة للون، وله كذلك «حفلة عزف الفلوت» من العام 1852 وهي زيت على كانفاس وتستحضر مجموعة شخصيات من البلاط، إنها متر ونصف المتر ارتفاعا ومترين عرضا تقريبا، وكان قد استغرق عدة سنوات في عمل العديد من الرسومات واللوحات الزيتية التحضيرية لها.

فنان آخر مهم هو جوليوس هوفنر وله في المتحف «باولين بندامان» زيت على كانفاس من العام 1829، إنها لوحة كبيرة لعروسه في سنة زواجهما حيث كانت سنها حينها 19 عاما، تبدو مرتدية ملابس فخمة وخلفها ستارة حمراء وبجوارها كلبها ينظر إليها، وتمسك بصندوق مجوهراتها مفتوحا وبجانبها على منضدة مرتفعة مزهرية مكونة من قاعدة زجاجية ركبت عليها محارة وتخرج منها أزهار حمراء.

أما عن التصوير والنحت الفرنسيين فقد اقتنى معظمها في الفترة 1896 - 1908. ولدى المتحف على سبيل المثال أربع لوحات لمونيه وثلاثة لرينوار وثلاثة لمانيه ومثلها لسيزان، نجد عملا لطيفا لديلاكروا من العام 1820 أي كانت سنه حينها اثنتين وعشرين عاما، إنه موديل وزيت على ورق ويقال إنه رسمها على ضوء السراج في متحف اللوفر أمام عمل لروبنز. ونجد لوحة بعنوان «منظر طبيعي على ضفة نهر السين» لكورو وهو زيت على كانفاس من العام 1855، ويظهر فيها الضوء الطبيعي الرطب في رماديات فضية مضيئة،



صورة لداخل المتحف بعد الحرب مباشرة

وهناك لوحة لكوربيه بعنوان «النبع» من العام 1864 وهي زيت على كانفاس وتظهر الصخور والماء والخضرة معا. وفيها إثارة خاصة ناتجة عن معالجته للون بسكن الرسم. تقدم «الحديقة المنزلية» لمانيه وهي زيت على كانفاس من العام 1879 شخصيتين سيدة جالسة على كرسي حديقة ورجل من خلفها يتحدث إليها. إنهما صديقا الفنان ويديران مشغلا لتصميم الأزياء. وتجد لوحة «في الصيف» لرينوار من العام 1868 وهي زيت على كانفاس، إنها صديقته جالسة على كرسي وخلفها أغصان شجر كثيفة ومضيئة، ويبدو بها تأثير كوربيه واضحا ولا غرو في ذلك إذ كانت سنه وقتها 27 عاما. أما لوحة سيزان «طاحونة في بونتوا» من العام 1897، فقد رسمها أثناء إقامته الطويلة في القرية بالقرب من صديقه كاميل

بيسارو، وتظهر في اللوحة أراضي القرية الزراعية في بناء لوني معتمد على التدرجات اللونية، ونجد لرودان «عصر الحديد» وهو تمثال من البرونز بالحجم الطبيعي من العام 1876، اعتقد البعض حينها أنه مصبوب من شخص طبيعي، وله أيضا «رجل وأفكاره» وهو رخام من العام 1900 وبه تعليق على الموضوع الذي شغله دوما وهو قدرة الإنسان على الإبداع، وبه مقابلة بين الجسدين الناعمي الملمس وبقية الحجر بطبيعته الخشنة. ثم تجد البساطة وتوازن الأشكال في تمثال ميلول «حواء» وهو برونز من العام 1899.

أما التصوير في ميونخ والدائرة الفنية حول فيليم لايبل فقد نشطت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عمل لايبل صورا شخصية وفيها تأثر بدورر الذي نسخه كثيرا في ميونخ، وركز هانز فون توما على مادة اللون وضربات الفرشاة واضحة كالرسوم التحضيرية، وكان متأثرا بكوربيه الذي زار المدينة، ولوحات الطبيعة الصامتة لكارل شوس تظهر اللعب بالظلال والألوان العميقة.

فيما يعرف في الغرب بفن نهاية القرن عمل فنانون ألمان مثل آنتون فون ورنر وهانز مكارت وفرانز فون لينباخ أعمالا تؤيد الدولة من خلال صور شخصية فردية للطبقة الحاكمة وجماعية ذات موضوعات تاريخية، وصور ماكس ليبرمان التطور الصناعي للبلاد، وكانت كئيبة في اللون والموضوع مقارنة بالانطباعية الفرنسية، وهناك من أعمال ماكس بيكمان «منظر للموت» وهي زيت على كانفاس من العام 1906، إنها كمسرح الظل حيث الأشخاص بوجوه شاحبة وساهمة في المجهول، لقد ماتت والدته في العام نفسه وللعمل صلة بمناظر الموت عند مونش، وفي غضون عقد من الزمن قارة أوروبا ذاتها كعالم مثالي ماتت أيضا.



دير فرانسسكو - كوخ 1814



بيت - كونستابل 1822

كتاب يجيب عن سؤال: هل نمتلك مسرحاً عربياً أم مسرحاً مكتوباً باللغة العربية؟

المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد



يشكل المسرح العربي موضوع اشتغال الباحث أحمد شرجي في كتابه «المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد». وهو يحاول الإجابة عن التساؤل التالي: هل نمتلك مسرحا عربيا أم مسرحا مكتوبا باللغة العربية؟ وهو ما استوجب منه مناقشة نشأة المسرح العربي ومراحل تطوره، بدءا من التقليد حين تمت استعارته من السياق الثقافي الغربي، مرورا بالعملية التأصيلية عبر البيانات التنظيرية، إلى التصورات الإخراجية التي رامت البحث عن شكل مسرحي.

د.هشام بن الهاشمي
ناقد - المغرب

ففي الفصل الأول المعنون بـــ «إشكالية التأصيل والهوية في المسرح العربي»، يناقش الباحث هاجس بحث المسرحيين العرب عن هوية مسرحية عربية. فالمفارقة الصارخة هنا نتبين معالمها في عدم اهتمام الغرب بالهوية، فلم يجدوا غضاضة في الانفتاح على الموروث الفني العربي بخلاف المسرحيين العرب الذين اهتموا - اهتماما مبالغا فيه - بهوية عربية مسرحية. ومن ثم فإن شغلهم الشاغل هو الهوية الموهومة بدل تأسيس جماليات منفتحة.

وضمن هذا الإطار، استعرض الباحث آراء وتصورات علي عقلة عرسان الذي أرجع نشأة المسرح إلى المصريين، وإن لم يتبلور بشكل كامل المعالم إلا مع الإغريق، وفوزي رشيد من العراق الذي عد العراق مهد المسرح استنادا إلى وثائق تاريخية دعم بها موقفه. ولم يقف الباحث عند حدود استعراض الآراء والمواقف، بل عمد بحس نقدي إلى مناقشتها يقول في هذا السياق: «ومع عرسان ورشيد، يتأكد الأرق العربي المستمر، حول الدهشة الأولى للمسرح، لكن هل هذا هو المهم؟ لأنه لو صحت طروحات الاثنين، فلماذا إذن لم تكن هناك تراجيديات حقيقية، كما هي الحال عند الإغريق».

وارتباطا بالدين الإسلامي في سياق علاقته بالفن المسرحي، عرض الباحث لموقف زكي طليمات الذي قدم تفسيرا جغرافيا لعدم تعرف العرب على الفن المسرحي. ويتمثل في حياة الترحال التي ميزت الحياة العربية البدوية، في حين يستلزم المسرح الاستقرار بوصفه فنا مدنيا بامتياز. وهو يعارضه الباحث، إذ يشتمل هذا الموقف على بنيات هشة تسمح بدحضه. فهو ينطبق على الحياة العربية قبل الإسلام ولا يشمل بعدها، فقد كانت دمشق في عهد الأيوبيين وبغداد زمن العباسيين مركزين ثقافيين.

فإذا كان الإسلام قد بشر بالوحدانية، فإن هذا التصور قد قوض ليس فقط تعدد الآلهة، بل أفضى أيضا إلى أفول الأساطير والطقوس المصاحبة لها، ومن ثم اندثار جوها الاحتفالي. فلم تبدل الجهود لاحتواء تلك الطقوس وتطويعها، حتى تتوافق مع السياق الثقافي الديني الجديد. ومادام الجسد هو من يجسد تلك الطقوس، فإن مع اندثارها أضحى وجوده باهتا وخافتا، ومحاطا بهالة دينية عدته عورة وجب إخفاؤها. كما اضطلعت الثقافة الدينية التي تستند إلى الرواية، والسرد، والحفظ بدور تغليب كفة المسموع على حساب المرئي. وهو ما أسهم بشكل ملحوظ في عدم تطور المسرح عند العرب، يقول الباحث: «تحرر الجسد هو أحد عناصر تطور المسرح في العالم، كون الممثل لا يمكن أن يبقى حبيس لسانه، وعقله فقط على الخشبة، لأن العقل يصدر أوامره للجسد للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، التي يطلقها اللسان كذبذبات صوتية». ومع غياب الصراع عن الدين الإسلامي، غابت معه ميزة المسرح وهي الصراع، مادام الدين الإسلامي رام تأسيس عالم إيماني منسجم بين الذات والآخر والعالم. كما أن تحطيم الأوثان منع إمكانية نمو تقاليد فنية في الثقافة العربية.

وإذا كان السياق الفني العربي قد زخر بتقاليد فنية خصبة، فإن الطائفية المقيتة أسهمت بدورها في عدم الالتفاف إلى طقس فرجوي مثقل بالتمسرح ويشتمل على بذور فنية وإرهاصات درامية ويتعلق الأمر بالتعازي الشيعية. فهي عند الفاطميين ذكرى حزينة وندم على مقتل الحسين بكربلاء، في حين تتخذ عند الأيوبيين طابع المرح والاحتفال ردا على الشيعة. ومن هنا يستشف الباحث أن الطائفية حرمت التعازي الشيعية «من التطور الطبيعي لتأخذ مكانها كتراجيديا مهمة، قد تكون موازية لما آلت إليه التراجيديا اليونانية من تطور على مستوى الشخوص والصراع». ونظرا لعدم خضوع الأشكال الفرجوية العربية سواء قبل الإسلام أو بعده لناموس التطور وقانون الارتقاء لتصل حد المسرح بمفهومه الحديث، فإن تاريخ تعرف العرب على المسرح يتحدد انطلاقا من 1848م مع مارون النقاش في لبنان، ثم القباني في سورية، وصنوع في مصر.

في الفصل الثاني ناقش الباحث أهم التجارب المسرحية العربية التي جاهدت بهدف البحث عن خصوصية مسرحية. فهل نحا هذا البحث منحى الوفاق والتقارب مع المسرح الغربي؟ أم انه اتجه صوب القطيعة والانقسام وهو ما يتنافى مع طبيعة الفن المسرحي نفسه؟ في هذا الاتجاه، اعتبر الباحث أن توفيق الحكيم في مسرحه الذهني رام استنطاق الأشكال الفنية المصرية بهدف مسرحتها فنيا وتصنيعها جماليا، فكان قالبه المسرحي المؤلف من الحكواتي والمقلداتي والمداح. وهنا لاحظ الباحث أنه رغم روح التمرد التي تسكن دواخل توفيق الحكيم فإنه لم يستطع التحرر والانفلات من واقع ثقافي أكبر منه ممثلا في المسرح الغربي الذي تعددت تجاربه وتنوعت اتجاهاته. فما اجترحه توفيق الحكيم لا يعدو أن يكون تقليدا تاما لنظرية المسرح الملحمي لبرتولدبريشت. كما أن تنظيراته يعوزها العمل المختبري، والممارسة الركحية، والاشتغال الدائم مع الممثل. يقول الباحث: «انطلق مشروع الحكيم من الورق، والورق لا يصنع مسرحا حقيقيا أو شكلا مسرحيا، لأنه من السهل جدا الحديث عن شكل مسرح مغاير من دون تجربة عملية، لأن التنظيرات شيء، وما يقدم على الخشبة شيء آخر».

> **ناقش الباحث أهم التجارب المسرحية العربية التي جاهدت بهدف البحث عن خصوصية مسرحية**

ومن مصر دائما، استلهم يوسف ادريس «السامر»، لتجاوز المسرح الغربي ومركزيته بحثا عن مسرح مصري أضحى مع مسرحية الفرافير ذا طابع عربي غير غارق في المحلية الضيقة. ولعل ما شكل هاجس يوسف ادريس هو إيجاد شكل مسرحي بيد أن تنظيراته ظلت شأنها شأن رؤى توفيق الحكيم وتصوراته بعيدة عن منطق الاشتغال الميداني، فهي «لم تمتلك مقومات بقائها، كونها لم تنطلق من داخل مختبر مسرحي».

في العراق، ناقش الباحث الكتابة المسرحية عند يوسف العاني الذي اعتمد على الحكاية والأغاني الشعبية العراقية، من دون إحداث قطيعة مع المنجز المسرحي الغربي ممثلا في المسرح التسجيلي لرائده بيسكاتور من جهة، والمسرح الملحمي لبرتولدبريشت من جهة ثانية، وخاصة في مسرحيته «المفتاح» التي يتضح فيها التأثير البريشتي واضحا على مستوى بناء الحكاية، وتوظيف السرد، وكسر الجدار الرابع... ويعزو الباحث هذا الحضور اللافت لبريشت إلى سببين: الأول يتجسد في تناغم الجمالية البريشتية مع جماليات التراث، والثاني يتجلى في الظرف السياسي في العالم العربي المتسم بألقه الفكري وتوهجه الأيديولوجي وهيمنة مفاهيم الالتزام السياسي والنضال الثوري، وكأن بريشت يحضر بوصفه مفكرا ماركسيا أكثر من كونه فنانا مسرحيا. وبخلاف توفيق الحكيم ويوسف ادريس، فإن العاني - من وجهة نظر الباحث - ينطلق في تجربته المسرحية من خبرة فنية راكمها من اشتغاله بالتمثيل، ما أهله لأن يكتب، مستحضرا اكراهات الركح وشروطه.

وفي الفصل الثالث المعنون بـــ «التصورات الإخراجية في العرض المسرحي»، وقف الباحث وقفة متأنية وفاحصة عند رؤى الطيب الصديقي بالمغرب، وروجيه عساف بلبنان، وصلاح القصب بالعراق. فقد اعتبر الصديقي عراب المسرح الشعبي في العالم العربي، وتميز بوفرة مشاريعه المسرحية بدءا بالمسرح العمالي الذي استدعى فيه الذاكرة المسرحية الفرنسية مجسدة في مسرحيات موليير. ولم يكن الاستلهام هنا «مجرد اقتباس أو

نقل تجربة عالمية وإلباسها ثوبا عربيا أو مغربيا، بل كان الاقتباس واعيا، وذا قصدية اشتغالية». ومن هنا يحدد الباحث قيمة التصور الإخراجي لدى الصديقي في قدرته على نقل النص المسرحي الغربي من سياقه الأصلي إلى سياق جديد وحاضن، مع ما استلزمه النقل من تغييرات جوهرية مست العناصر المسرحية من شخصيات وديكور... وبعد أن شعر الصديقي بغربة ما يقدمه عن الوجدان العربي انتقل إلى الذاكرة التراثية العربية، مؤكدا عشقه الصوفي للتراث الذي أدمن على قراءته إلى أن دمعت عيناه، وفيه أبان عن قدرة فائقة على تطويع المصادر التراثية لخدمة العرض المسرحي.

في لبنان، انتقى الباحث تجربة الحكواتي لروجي عساف. فما يميز هذه التجربة هو اشتغال عساف على النص، والفضاء، والممثل بعيدا عن التنظير والثرثرة، إذ اشتغل مع ممثليه في إطار «مختبر مسرحي» استنادا إلى الارتجال الجماعي. فتنظيراته كانت نتاج عمل دؤوب ومراس طويل مع الممثلين بحثا عن شكل مسرحي مغاير ووازن. بيد أنه رغم أهمية هذه التجربة، فإن الباحث - بحس نقدي - اعتبرها مسايرة واضحة لمسرح الشمس لـ «اريان منوشكسين». وفي هذا الإطار حدد التشابه بين التجربتين في:

- تأسيس فرقة مسرحية مستقلة.
- الاستفادة من مادة العمل المسرحي: مسرحية 1789 لمنوشكين مقابل مسرحية 1963 لعساف.
- أسلوب الاشتغال الجماعي القائم على الارتجال.

وفي العراق، قارب الباحث تجربة مسرح الصورة عند صلاح القصب. ويعتبر هذه التجربة نتاج التحول الذي عرفته التجربة الإخراجية بانتقالها من الواقعية إلى الرمزية التي تستند إلى الرمز والإيحاء وتعلي من شأن الجانب البصري. فقد تمرد صلاح القصب على الذاكرة الانفعالية التي أرسى دعائمها ستانسلافسكي بتأثير واضح من أستاذته الرومانية «ساندا مانو»، وراح يبشر بفردوس جمالي بصري يثمن دور المتلقي في الفعل المسرحي ويتجاوز السائد والمتداول والمتوارث.

ونظرا لثورية تصور صلاح القصب، فقد كان من البديهي أن يجابه بردود أفعال قوية ورافضة استكانت إلى القديم، ما حدا القصب على تدبيج بيانات مسرحية تعرف بتجربته. يقول الباحث واصفا تجربة القصب: «كانت تجربة القصب تجربة فريدة في الثورة الشكلية الجديدة لتأسيس شكل مسرحي آخر، شكل مسرحي يبنى أساسا على الصورة المسرحية، هذا الشكل لا يحدده النص الأدبي، بل يشكله القصب نفسه». ومن هنا يتضح أن مسرح القصب يعتمد على حوار العين والركح ويتكئ على المرئي لا الأدبي، فالخطاب هنا بصري يؤشر على تجربة ذات نفس تجريبي لافت تتوسل بفلسفة الصورة.

وبعد أن ميز الباحث بين نموذجين للتلقي، أحدهما قراءة أفقية تعتمد على انتظار النهاية لتحقيق التحرر والتطهير، وأخرى عرضية من سماتها التساؤل حول عناصر الدلالة، وصيغ تشكيلها، وماهيتها، ومصادرها، أدرج تجربة صلاح القصب ضمن النمط الثاني لكونها تورط المتلقي في وسط صور بصرية تستلزم فك شفراتها. ومن ثم فهو عمل سيميولوجي بامتياز، عمل على تقويض مركزية النص وهدم قدسيته، كما تحول الممثل إلى أداة ضمن التشكيل الصوري الجمالي. ويعزو الباحث تميز القصب إلى قدرته على صهر ثقافتين في بوتقة واحدة ترفض الانشطار، فتجربته تناسج خلاق بين الإنجازات المسرحية الغربية والعربية العراقية. فقد أدرك القصب أن المسرح فن والفن لا يعيش إلا في إطار الحوار الفني والتلاقح الثقافي وأي تصور انطوائي سيحكم عليه بالانتحار والموت البطيء.

وختم الباحث كتابه النقدي بدراستين مهمتين، إحداهما لتدوين يوميات البروفة عند جواد الاسدي، والأخرى لسعيد الناجي من خلال كتابه « البهلوان الأخير: أي مسرح لعالم اليوم». فعلى غرار العديد من المخرجين العالميين من أمثال ستانسلافسكي، وبيتر بروك، وزيجموند هنبر دون الأسدي يوميات البروفة. يقول الباحث في هذا السياق، مؤكدا أهمية هذه الخطوة التي انتهجها الأسدي، «سار مشروعه التنظيري الى جانب مشروعه الإخراجي، من دون كسل أو ملل، ظل وفيا لانتماءاته المسرحية، بل الذوبان الكلي فيها. وهذا ديدن المخرجين الكبار، لا يتنفس بعيدا عن الخشبة، ولا يفكر إلا بها ومن خلالها، كأي عاشق متيم بحبيبته». وقد كشف الاسدي من خلال هذا التدوين عن همومه، ومرجعيته الفكرية، ومواقفه السياسية وما استلزمه فعل اختيار النص والممثلين... من جهة، وسلوك الشخصيات، وملابسها، وأزياءها، وانسجامها مع السينوغرافيا وفضاء العرض من جهة ثانية. إن يوميات الأسدي تظهر التفاصيل التي يتوق المهتم بالمسرح الى سماعها من مصادرها. ولم يغفل الباحث هنا الإشارة إلى أن يوميات الأسدي لم تتقيد بالتسلسل الزمني.

ثم تتبع الباحث مجاور كتاب «البهلوان الأخير: أي مسرح لعالم اليوم»، كاشفا أبرز مضامينه ورؤاه. وحددها في الآتي:

- انتهاء زمن النظريات المسرحية حتى في السياق الثقافي الغربي الذي أفرزها، مقابل تشبث المسرحيين العرب بحبال تنظير لم يعد قائما.
- تعدد مصادر الفرجة بسبب التطور التكنولوجي الهائل، في حين حافظ المسرح على طابعه البدائي. بيد أن ذلك لا يبعث على الخوف من اندثار المسرح بحكم تواصل وظيفته الاجتماعية.
- تحديد مهمة الممثل المسرحي في ظل التحولات الثقافية والفنية والاجتماعية التي أرغمته على الارتحال من حرارة الركح إلى صقيع الشاشة.
- تحديد دور المسرح الجامعي في النهوض بالواقع المسرحي عبر المهرجانات والمحترفات التكوينية.
- المقارنة بين تصورات بريشت وأرسطو بهدف إزالة اللبس القائم بين مواقفهما. مع التشديد على عنصر الخفة في المسرح الملحمي.

وفي الأخير خلص الباحث إلى نتائج مهمة. فهو يعتبر أنه لا مجال للحديث عن هوية الفن المسرحي. فلم يكترث المسرحيون الغربيون لهاجس الخصوصية المرضية، لذلك جاء مسرحهم مسرحا متوهجا، لا يهتم بالهوية الضيقة التي تحكم على الإبداع بالاختناق والموت، فقد انفتح المسرحيون الغربيون على الفرجة الشرقية وبلوروا مسرحا يعتد بالحوار الفني والتلاقح الثقافي بعيدا عن منطق الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية.

وفي المقابل يرى الباحث أن معظم المسرحيين العرب راموا تأسيس مسرح يعيق التواصل الحضاري والاستفادة المتبادلة. فالخصوصية عندهم لا تعني تميز المسرح عن باقي أشكال التبادل الثقافي، بقدر ما تشير إلى تميز المسرح العربي عن المسرح الغربي، ما يعني وضع الحدود والحواجز بين الثقافات. وهو ما يتنافى مع قيم الفن المسرحي نفسه. فلا يكفي أن نستدعي شخصية تراثية حتى نكسب العمل المسرحي بعدا عربيا. ثم إن اقتباس الإنجاز الفني الغربي غير كفيل بصنع خصوصية عربية. فلايزال المسرح العربي يكرر ما تبقى في ذاكرته من يونسكو واربال، وما تجسد في خياله من بريشت. وأغلب التجارب المسرحية العربية انطلقت من المشاريع المسرحية الغربية وعملت على تبنيها بوصفها مشروعا شخصيا. وهو ما يكسب السؤال التالي شرعيته: هل ما يقدم على الساحة المسرحية العربية مسرحا عربيا أم مسرحا مكتوبا باللغة العربية؟

لم يكترث المسرحيون الغربيون لهاجس الخصوصية المرضية، لذلك جاء مسرحهم متوهجا

أخير

هل نعبُر مسافات رجع الصدى الحزين؟

الحياة مثل موج البحر المضطرب كثيرا والهادئ أحيانا، ففي لحظة اضطراب الحياة يفقد الإنسان القدرة على التركيز والصفاء... تتلبسه حالة من التشنج، والفزع، والاكتئاب، والعزلة، هروبا من العالم وما يحدث فيه من مآس، وهروبا من جحيم الآخرين، وخوفا على النفس من أن تصاب بمزيد من العطب والتمزقات، خاصة عندما تهب العواصف عاتية، ولا يجد الإنسان مبررا واحدا مقنعا للعقل، لماذا تكون العاصفة بمثل هذه الضراوة والقسوة، ولماذا تفوح من بين ثناياها روائح فاسدة؟ تنثر الرعب، وتحجب الحقائق وتزيف الحقيقة، وتخنق مساحة الحرية المتاحة لأن يتنفس الإنسان في ظلالها حتى وهو في أحلك لحظات ضعفه، وصراعه مع المفسدين والضالين واللصوص.

هل جُبل الإنسان على أن يصارع الظلام والقهر منذ مولده حتى مماته؟ ومتى يدفع الإنسان عن نفسه شرور العالم؟ ويحمي عقله وإحساسه من النفوس الظالمة الطاغية؟ وهل لا بد من أن يستسلم الإنسان لما يلقاه في الحياة من نماذج بشرية تزخر بالشر والوحشية القاتلة؟ ومهما حاول الإنسان أن يجد مهربا لنفسه فلا يجد إلا من يضيق عليه الخناق ليقتله، ويحرمه من الشدو الجميل، ومتعة تسطير المعاني النبيلة، فيفرض على كلماته أن تكون بلا روح أو حرارة نبض الحرية، وألا تكون مشحونة بالصدق والنور والدفء والإيمان بالغد لأن الخوف قيدها، سجنها، وجعل للغو والتفاهة والسذاجة كل الحق في الانتشار والذيوع، لم يبق أمام الكلمة إلا أن تهتف فقط بأغنية سندريلا الشاشة العربية الراحلة سعاد حسني، التي كتب كلماتها الفنان الشامل الراحل صلاح جاهين: «الدنيا ربيع والجو بديع، قَفّلي على كل المواضيع».. و«الحياة بقى لونها بمبي.. بمبي.. بمبي».

في هذه الحالة لم يعد أمام الإنسان إلا أن يعبر مسافات رجع الصدى الحزين، منفلتا، هاربا من الزمان والمكان والناس والحياة التي تضيع سُدى، وأجنحة الأمل المتكسرة، وهواء الحرية النقي الذي أصبح ملوثا بالقهر والضياع... والعدالة المقيدة بأغلال الظلم... ما أبشع الصورة عندما يكتشفها الإنسان على حقيقتها، ولا يدرك من مغزاها إلا حصاد المُر مهما كدح أو أخلص في عمله من أجل رفعة وطنه... هناك بشر آخرون لا يجيدون في الحياة إلا فعل النفاق والانتهازية ويجنون كل شيء.. تماما كما قال «إسماعيل ياسين» في مونولوجه الشهير: «فيه ناس بتكسب ولا تتعبش.. وفيه ناس بتتعب ولا تكسبش».. وكما جاء أيضا في أوبريت «العشرة الطيبة» التي لحنها خالد الذكر الموسيقار الراحل سيد درويش، مقطع غنائي يقول: «عشان ما تعلا وتعلا وتعلا لازم تطاطي تطاطي تطاطي».

كأن حياتنا قامت – ومازالت – على هذين النموذجين المتناقضين مع التفكير المستقيم، وأصبح التفكير المعوج هو السمة الغالبة على كل أفعالنا وسلوكياتنا.

رحم الله الشاعر العبقري بيرم التونسي الذي قال ساخرا من الواقع الذي كان يعيشه، حيث كانت الصورة الواضحة أمام عقله مليئة بالعفن وكل ما هو لاإنساني، فكتب قصيدتين ينتقد فيهما الملك «فؤاد»، وابنه «فاروق».. الأولى جاءت بعنوان: «هأهأ ومأمأ» يقول فيها:

«أسمع حكاية بعدها هأهأ زهر الملوك في الولد أهو طأطأ

ما لناش قرون كنا نقول مأمأ وناكل البرسيم بالقُفة»

ويقول في قصيدته الثانية بعنوان «البامية السلطاني»:

البامية في البستان تهز القرون وجنبها القرع الملوكي اللطيف

والديدبان داير يلم الزبون صهين وقدم وامتثل يا خفيف

د. داليا فهمي السيد

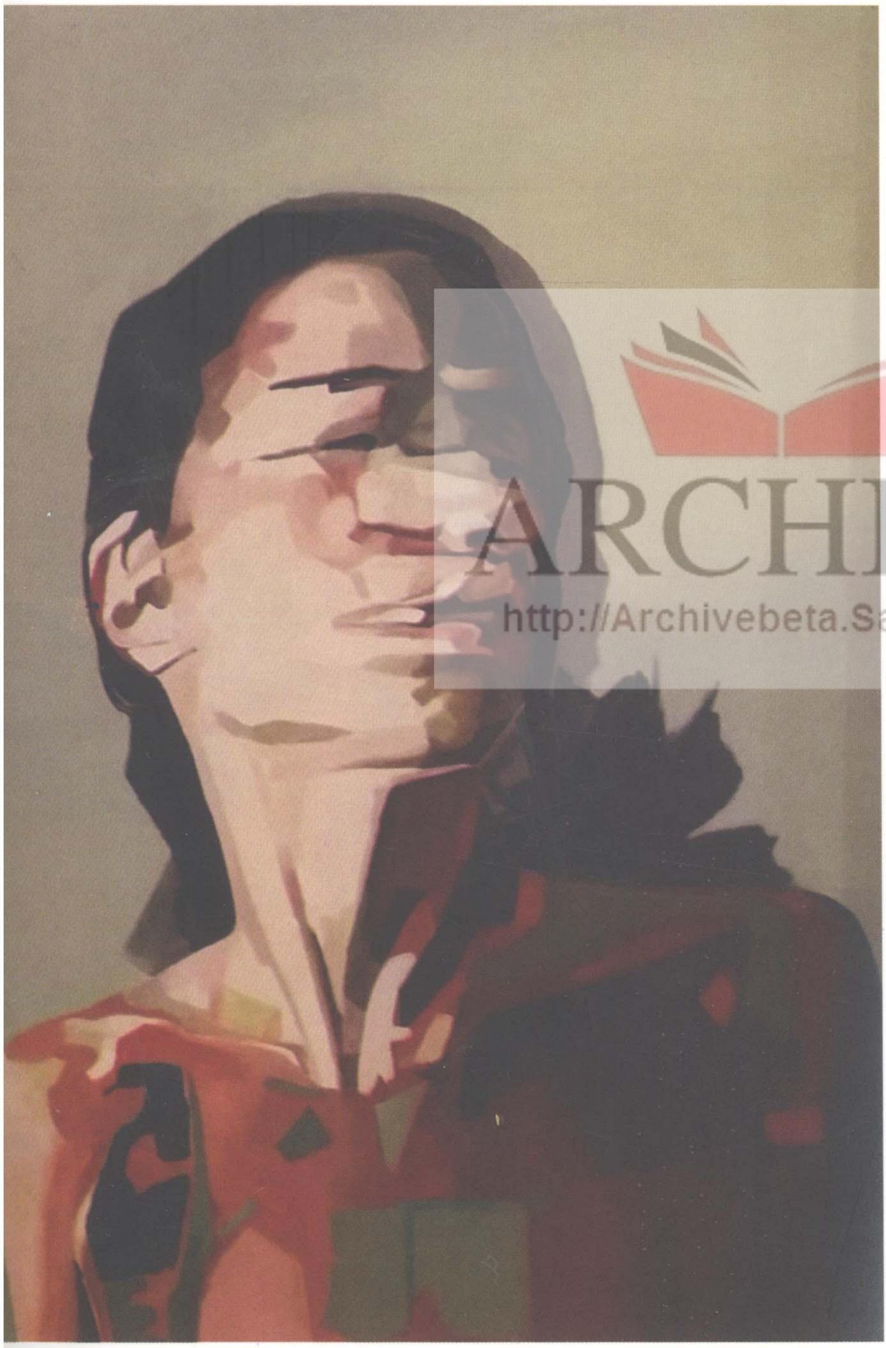
سفيرة - مصر

رسم وقصيدة

قصيدة: بثينة العيسى *

لوحة: يعقوب يوسف **

نختلفُ ..



وكما أن صوتك لا يشبهُ صوتي
فإن صمتك، لا يشبه صمتي.

ومثل الكلامِ الذي لا يفضي إلى كلامٍ
نختلفُ في صمتنا كثيراً

يشبه صمتك صندوق الكنز في قاعِ المحيط
صمتي يشبه تقافز السمك المذعورةِ في الشباك

يشبهُ صمتك سوار الذهب الملتفّ على المعصم
صمتي يشبهُ احمرارَ الجلدِ حول السوار

يشبهُ صمتك مفرش الطاولة الذي يفيضُ بالزخارف
صمتي يشبهُ حنينَ الطاولةِ إلى أمها الغابة

صمتك الوردة، صمتي الإشواك

صمتك صمتُ المكتفي
صمتي صمتُ المنكفي

كلانا يختنقُ من فرطِ المعنى
كأنك تنقضني
كأنني أرفضك

* شاعرة وروائية - الكويت.

** فنان - الكويت.